傅谨　主编

艺术教室

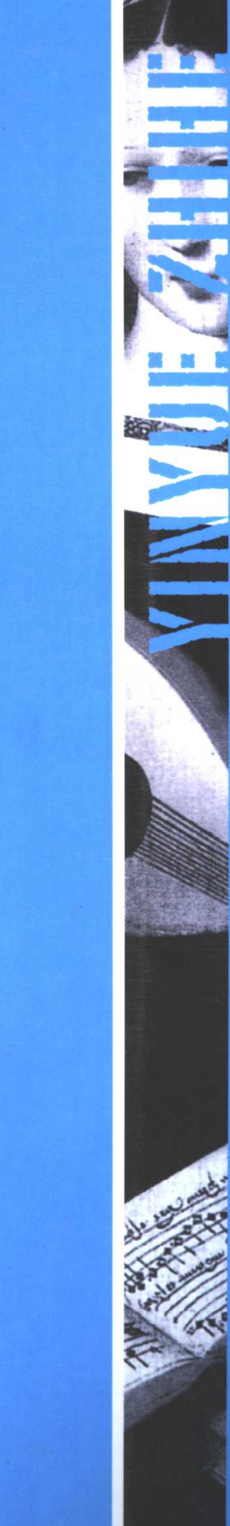
音乐之河

图说中外音乐史

李玫　著

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社





历史不是时间，事件或者所谓事实的堆砌，而是人类生命历程的记录。作为艺术形式，任何时代的音乐都反映着它们由之产生的那个时代的必然，体现着创造者的性格特征。研究音乐的历史，重在破解推动音乐形式变化的思想、感情，音乐史实只是依据，而推动音乐形式发展变化的内在动力是人性的激情。

音乐的起源
原始信仰和宗教中的音乐
祭祀的音乐
宗教音乐
早期世俗音乐
傍着河流的人奇迹
尼罗河的奇迹——古埃及的音乐
美索不达米亚的“天方夜谭”
波斯、阿拉伯的音乐
古希腊罗马音乐
古印度音乐
一个特殊的人群
乐器讲说的故事
戏曲、曲艺的兴起
欧洲中世纪以来的世俗音乐
中世纪到处漂泊的乐人和新奇的乐声
文艺复兴时期的器乐
荣誉发生在生前还是身后
18世纪晚期音乐之河变宽了
歌剧和清唱剧
音律的科学理论与记谱法的成长

ISBN 7-5633-5153-1/J · 231
定价:26.00元
ISBN 7-5633-5153-1
9 787563 351534 >

傅谨 主编

艺术教室

音乐之河

图说中外音乐史

李玫 著

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目（CIP）数据

音乐之河：图说中外音乐史／李玫著．—桂林：广西师范大学出版社，2005.1
（艺术教室／傅谨主编）
ISBN 7-5633-5153-1

Ⅰ．音… Ⅱ．李… Ⅲ．音乐史—世界—图解
Ⅳ．J609.1-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 132161 号

广西师范大学出版社出版发行
（广西桂林市育才路 15 号 邮政编码：541004
网址：http://www.bbtpress.com）
出版人：肖启明
全国新华书店经销
湖南永州奔腾彩印有限公司印刷
（湖南永州市凤凰园向荣工业村向荣路西侧 邮政编码：425000）
开本：889mm×1 194 mm 1/24
印张：13.5 字数：270 千字
2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷
印数：0 001～5 000 册 定价：26.00 元

丛书总序

这套“艺术教室”丛书是为大学开展艺术教育编撰的。

教育不仅仅是为了知识的传播与技能的培养，更是为了标志着人类文明进程与社会进步的人格养成，大学教育尤其如此。孔子说“入其国，其教可知”，孔子的意思是说，通过诗、书、乐、易、礼这些不同的教材与科目、不同的教育模式教化国民，会在民众人格养成中起到不同的效用。欧洲工业革命以来逐渐成形的现代教育体系极大地丰富了教育的内涵，国民教育所使用的早就已经不再局限于某种单一的教材与教育模式。从人格养成的角度看，多种科目相结合的教育模式，更适宜于培养社会发展所需要的综合型人才，但对于中国而言，这个教育体系的引进为时太短，还远远未到成熟的地步，其中难免会有不少缺失，而艺术教育方面的严重滞后，就是这种缺失的重要表征之一。相对于更能直接地培养人们经世致用能力的科目，尤其是自然科学方面的科目以及其他实用性科目而言，艺术教育的重要性，尤其是艺术教育在整个基础教育体系中的地位，远未得到足够的重视。

人是有精神生活并且需要精神生活的动物，在人格养成的过程中，艺术教育的特殊意义就在于通过诗意的方式陶冶人的性情，丰富人的心灵，由此充实人们的精神世界。在人类物欲急剧膨胀以至于物质与精神两方面的追求严重失衡，人格被扭

曲了的时代，艺术因其具备有助于人格健康发展的矫正作用，它对于人类生存与未来的特殊意义，正在越来越清晰地凸显在我们面前。孔子两千多年前就已经认识到“温柔敦厚，诗教也”，“温柔敦厚而不愚，则深于诗者也”，确实，性情中的“温柔敦厚”，尤其是不失之于“愚”的温柔敦厚并不能生而得之，它需要后天的教育与培养。如果我们认同孔子所推崇的这种人格境界，就不难认同艺术的价值，以及艺术教育的价值。

诚然，随着越来越多有识之士开始提倡实施素质教育，艺术教育的意义也日益成为社会共识，20世纪90年代中叶以后，国内艺术教育开始迅速升温，除各地原有的艺术专业院校和中等艺术专业学校升格成立的艺术专业院校外，普通的综合性大学也纷纷在公共艺术教研室基础上新建艺术系科、专业。然而，因为长期以来艺术专业教育领域偏重于技术层面的教学，史、论方面的基础研究严重滞后，各地普遍感觉缺乏合适的教材与教学参考资料，普通高校艺术系科、专业的基础艺术史论教材，尤其是针对非艺术专业的大学生普及艺术基础知识所需的合格教材与教学参考资料的需求尤显迫切。因此，组织专家编写一套艺术史、论著作，以不同门类的史、论著作构成一个格局相对完整的艺术史论文库，实为契合时机之举。出于这样的考虑，我们邀集国内各艺术门类的著名专家，编撰了这套丛书，它包括音乐、美术、戏剧、舞蹈、影视五大门类，每个门类均分为史、论以及资料三册，使读者一册在手，能够基本了解该门类艺术的整体状况或该门类艺术的基本规律，掌握该领域最重要的历史文献。而各位作者都是在所涉领域浸淫多年，学有所长且思想敏锐、见解不凡的专家，因此才有可能以较为适中的篇幅，传递各艺术门类最核心的

知识与最值得思考的观念。这样的设计，意在使该文库体现出坊间类似图书所缺乏的实用性与鲜明特色，也更适宜于非专业艺术院校的艺术系科教学、艺术院校师生研习非本专业艺术门类课程，以及培养普通大学生接触与欣赏艺术的兴趣。

艺术随人类文明的诞生而诞生，随人类文明的进程不断变易；因此，每个民族都发展出了各种门类的艺术，但每个文明发展进程中出现的艺术又有所不同。即使同一艺术门类，不同民族在美学取向与发展路径上也会有很大的差异。艺术经常是民族的，它又是全人类的事业；如何兼顾艺术的民族性与世界性，对于这套丛书的所有作者都是一个很大的挑战。将艺术视为全人类共同的精神追求，赋予艺术研究世界性的视野，是本套丛书努力要体现的新的艺术观，也是当代中国艺术研究领域的诸多专家们对全球化时代的一种特殊回应。因此，这套书在编撰过程中，始终注意到将每一民族的艺术视为世界艺术整体的有机组成部分加以论述。要最终达到这样的目标，还需要更多的专家学者共同奋斗，我们所做的只是一种新的尝试；是否已经比较接近预想的目标，在多大程度上接近了这一目标，还有待于读者和同行们的检验。

我们期待着读者与同行们的反馈，希望这套书能为读者们打开艺术之门，并且让读者们喜欢。

傅谨

2004年5月5日

目录

开 篇

大凡音乐史著作都会详述音乐历史上的重大事件、著名音乐家的生平、作品，或者是什么时代产生了某种音乐品种、形式，产生了某种思想、观念、理论、技术，或者是由于经济的、政治的、社会的变迁、发展而刺激了乐器工艺技术的发展、音乐形式的发展等。总之，音乐的历史就是音乐品种、形式、技术甚至内容由简到繁、由低级到高级的发展。我若如此这般再说一遍，读者仍然很快就会忘记那些费了许多笔墨而记述的事情：哪些作曲家有哪些作品，是什么特点，为什么会那么重要；哪些音乐机构具有哪种职能，曾经有过怎样的辉煌；哪些杰出的作品怎样震撼了人的心灵，哪些乐器怎样深入里巷，代言一方人们的喜怒哀乐。这一切曾发生过的令人神往的事件、时代都永远只能让你神往。即使我有生花妙笔，你也只能是在阅读的过程中想像着、神往着，然后就忘记了那些名称、人名、事件……原因很简单，音乐是给人听的，如果你没有听过，仅仅

记得些名字是没什么意义的，很快那些记忆就会烟消云散。即使是通过口口相传而留下的旋律，也已在漫长的时间隧道中发生了变化，所以我们根本无法再现古代的音乐，甚至真正再现哪怕是一个世纪以前的音乐。而且，更重要的是，我们无法真正理解古人听音乐的直觉感受。因此，我想，对于一般不从事音乐专门史研究的读者来说，音乐史书的责任并不在于告诉读者过去的音乐是怎样的，也没有能力真正做到这一点。

历史不是时间、事件或者所谓事实的堆砌，而是人类生命历程的记录。作为艺术形式，任何时期的音乐的价值都是平等的，就像一个刚刚形成的单细胞生命的价值和一个器官复杂的哺乳类动物的生命价值是同样重要的。任何时期的音乐都反映着它们由之产生的那个时代的必然，体现着创造者的性格特征。作为文化品被运用的时代，它们都是不可替代的。远古先民发自心灵的吟唱，其中承载的文化品格和丰厚的审美容量，丝毫不逊于凝聚着工业革命结晶的辉煌管弦大乐队和宏伟交响乐代言的人类情感。研究音乐的历史，重在破解推动音乐形式变化的思想、感情，音乐史实只是依据，而推动音乐形式发展变化的内在动力是人性的激情。不但如此，随着时间的推进，随着人类认识自然的深入和把握自然能力的提高，音乐形式在工艺学意义上也是渐次发展的，并成为推动音乐品种自身结构形式发展的动力。

第一章

音乐的起源

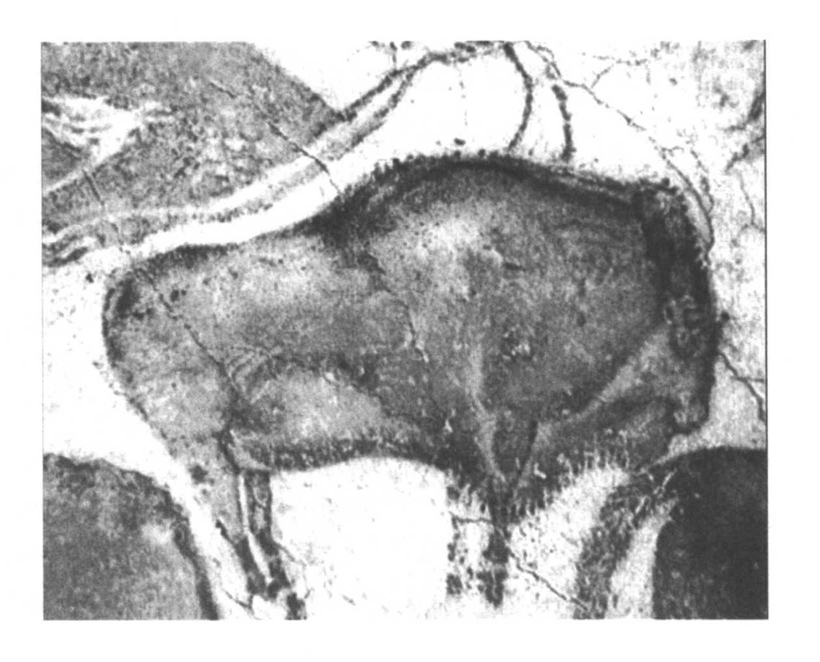
现在我们说起音乐，毫无疑问是把它当作一个艺术品种，但这并不符合音乐最初发生时的情形。首先，我们需要弄清楚什么是艺术。格罗赛在他的《艺术的起源》中说，艺术是一种社会现象和社会机能。从现在我们所看到的一些艺术遗迹（建筑、美术、舞蹈甚至音乐场所或用具）和已有的研究结论来看，这个表述是准确的。那么，在艺术的活动过程中，有一种情感因素；艺术中所具有的情感大半是愉快的，所以审美活动本身就是目的。与艺术活动相近似的是游戏，游戏也是审美的活动，但和实际活动一样追求外在的目的，又因含有愉快的因素而不同于实际活动。艺术，只有艺术，才只注重活动的本身，而不关注无关紧要的外在目的。

如果说，人类的活动主要分为实际活动、游戏和艺术活动这样三种类型，作为艺术活动，它的整个过程或者它的结果就是要引起审美感情，而且这个结果，即创造的对象与其创造者的意向同一。那么，我们审视原始艺术的各种品种，会发现多数艺术品种起初并不是因审美的目的而产生的，更多则是有清晰的实用目的。无论

用具装潢或人体装饰，它们最初产生的原因主要还是出于实用目的的。一件被打磨得光滑平整的工具，首先是用起来更顺手；一个画有纹样的陶罐是为了用作盛具；人体涂上色彩或纹样是为了表达某种意义或具有某种力量，这似乎与艺术的定义相关，但当事人认为那色彩或纹样会使他在战场上更勇武，更有威慑力，而不是这色彩或纹样本身有意义。当然使用一件被修整过的工具或刻有线条的用具也会给人带来快感，但这是次要的欲望。

那个著名的西班牙阿尔塔米拉山洞中的石窟壁画为什么要画在洞窟中最暗的地方？（附图1）当时冰雪覆盖大地，为了躲避寒冷，原始人类都居住在洞穴中，所以在远古的洞穴中留存下他们的绘画和雕刻创造。原始人没有现代人那么多闲工夫去欣赏艺术，他们作画都是为了生存的实用。人类学的观点认为，原始人出猎前，为了保证打猎成功而举行狩猎仪式，这种仪式是一种巫术。或许原始人相信绘画具有魔力，画什么就能征服什么。关于阿尔塔米拉山洞中的岩画，一个很能让人信服的猜测就是出于早期巫术的观念：对野兽的害怕导致

图1　西班牙阿尔塔米拉山洞中旧石器时代的岩画，野牛



对野兽的崇拜，以至于将之神化。在黑暗的石窟中，史前人对着绘满野兽的岩壁礼拜，族中长老可以对野兽图像施以妖术，以便猎手出猎时可以满载而归。无论这个猜测是否合理，把这满壁的野牛、豺狼画在让人看不到的地方肯定不是因为艺术的目的。



图2　青海大通上孙家寨出土的新石器时代彩盆，集体舞蹈

舞蹈更多是为了加强和扩张部族的团结或者有助于性的选择。那么，音乐呢？从已有的记载来看，音乐最初是和舞蹈、诗歌紧密结合的，甚至是三者不可或缺地、自然地形成一个有机整体。出土于青海大通上孙家寨遗址的彩陶盆，陶盆的内周绘制着五人一组的集体舞蹈图，富有动感的舞姿表明了是在同一节奏下舞蹈。舞者头上和身后都有一小节下垂的饰物，看上去像是为了装扮成鸟兽。(附图2)比如，《吕氏春秋 · 古乐篇》中有段记载："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》；二曰《玄鸟》；三曰《遂草木》；四曰《奋五谷》；五曰《敬天常》；六曰《达帝功》；七曰《依地德》；八曰《总禽兽之极》。"这描述的是一个叫葛天氏的远古氏族，操着牛尾，踏着脚步，他们所唱的八首歌曲，分别为歌颂负载人民的地面、作为图腾标志的黑色大鸟，祝福草木顺利生长，祝福五谷繁盛，表达尊重自然规律的心愿，述说发挥天帝功能、依照地面气候变化情况而劳作的愿望，要使鸟兽繁殖达到最高限度。这个例子表明在那个时候，人们创造这种音乐舞蹈和诗歌结合的形式，是带有原始宗教和巫术性质的乐舞，其意义在于祈祷天地自然和图腾护佑，获得理想的收成。

出自印度河流域的哈拉帕文化，最远可上溯到新石器时代后期，即铜器与铜石并用时代。它包括旁遮普省的哈拉帕（Harappa）和信德省的摩亨佐 · 达罗（Mohen jo-Daro），这些地区现属巴基斯坦。经过对摩亨佐 · 达罗的三个古城遗址的发掘，发现其历史分期为上下数层。历史最早的一层约公元前3300年，其次是约公元前3000年，最晚的一

层约公元前2700年。这里有一件最惹人注目的青铜舞女雕像，尽管是青铜的，但那弯曲的双腿却仿佛随着舞者在自由地运动。她全身裸露，左臂佩戴许多精巧的镯环，似乎手腕一动，就会发出环佩碰撞的清脆声音。她右臂支于腰际，左臂自然前垂，左腿稍稍抬起，像一个熟练的舞蹈演员在舞罢间歇中的姿态，更像是舞动时的一个瞬间。她略微抬起的头部和微张的嘴，也仿佛在歌唱。这具4000多年前的雕像虽然肢体结构不明朗，缺少曲线，却以动态见长。怎能想像这只是无声的舞蹈呢？(附图3)

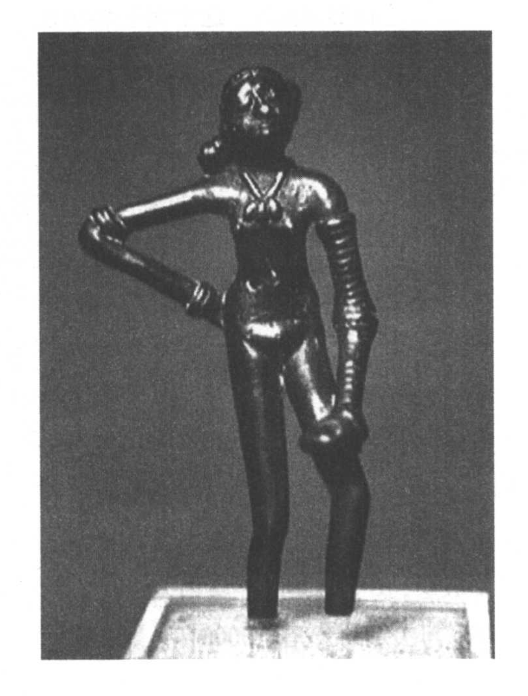


图3　4500年前的印度舞女雕像

在远古时代，音乐和舞蹈、诗歌在外形上有如此紧密的关系，但音乐的内在本质却是完全不同的。它天生就有艺术的禀赋，无论音乐行为是为祈祷还是壮威，在进行过程和目的的实现上都是以表达快感、获得快感为核心，有着不可替代的魅力和影响；在存在形式上也天生就有内在结构的规律，即乐音与乐音之间有着特定的音声组织规律。它所引起的生理、心理反应是舒适的、愉悦的，能获得快感的。音乐既然有着天生的艺术特质，也就最容易完形为一种真正的艺术品种。通过人为的方法可以把音乐与其他形式剥离开来，成为一种独立的艺术品种。现在我们所知道的最早的一部乐舞《夏籥》，是歌颂大禹治水之功的音乐、舞蹈、诗歌三者合一的艺术作品：“禹立，勤劳天下，日夜不懈。通大川，决壅塞，凿龙门，降通漻水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其

功。”（《吕氏春秋·古乐篇》）《夏籥》这部最早的艺术性乐舞产生于4000年以前，用一种叫籥的管乐器作为主要伴奏乐器。这个作品不仅是歌、舞、乐集合在一起互不可分，而且是为当代帝王歌功颂德，这反映出艺术内容的本质变化，也体现了进入阶级社会后的社会结构。它和早期葛天氏人歌唱万物，朴素实用地表达祈福明志的仪式活动是完全不同的。

第一节 关于音乐起源的多种假说

关于音乐的起源有多种假说，最有影响的是以下诸说：

1. 达尔文的性欲要求说。他认为人类获得乐音和节奏的才能，是用来引诱异性的。他这种见解是从观察大部分雄性动物多在繁殖期间利用它们的声音来宣泄感情，引诱雌性的注意而推断出来的。如果这个假定是成立的，那就是说我们的半人类祖先只是在被最强烈的感情所激动的交尾期才使用乐音和节奏的才能。达尔文把这作为音乐能力发展的最初出发点，认为音乐作为引诱性工具而得到原始栽培，继而指示出音乐的特殊力量和目的是激发我们的各种情感，如温和、恋爱、胜利的欢喜、战争的兴奋等。但一些反对派的观点则认为，鸟儿歌唱并不限于交尾期，多数的鸟儿在平时也一样地唱歌。而且有的研究显示，某些鸟儿的鸣啭，其目的是表示“势力范围”的界线。另外，在一些狩猎部落的生活中，“战争”前的歌唱和舞蹈是为了激发勇气，真正起作用的是节奏，而不是转换音程的旋律形式。

2. 模仿说。这种观点是较为古老的，而且在中、西方都流传得更广泛些。它认为音乐产生于对大自然的音响的模仿。最常用来说明这一观点的例子是鸟儿的鸣啭声启发人们模仿嗓音的长短、高低、抑扬甚至叹息。我曾在西藏林芝地区的山里听到过一只不知名的鸟儿，我甚至没看见它，它躲在一棵树上一直在唱，唱的就是这样一种调子：| 5 5 32 3 – |，但鸟儿终归是鸟儿，我听了半天，它只是不停地重复这一个调子。《吕氏春秋·古乐篇》记载：“帝尧立，乃命夔为乐，夔乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋輅置缶而鼓之，乃拊石

击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这个故事可以看作是反映先民模仿山林间的空谷回响，以此作为歌唱原型。《吕氏春秋·古乐篇》中还有一段记载更清楚地表达了这样的认识：“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷。以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫。吹曰舍少，次制十二筒，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律。”古希腊的哲人也有很多关于音乐模仿自然的言论。但在近代，这种观点遭遇挑战。反对派认为，鸟的啼鸣的本质与人的歌唱的本质是完全不同的。鸟的啼鸣来自完全直接的、强制性的原因，表现为每一个动物对一定的生物学方面的状态的反应，是有遗传性的，以没有发展余地的、固定不变的方法表现出来，比如，一只鸟儿总是以同一音高或同一组音高啼叫，就像我在西藏听到的那只鸟儿的歌唱一样，它的兄弟姐妹们、父辈子孙们也一直唱着、并将继续唱着这一个调子。所以，事情很清楚，从艺术科学的角度分析，这和人类的极富个体性、主动性的歌唱完全不是一回事儿。人类歌唱的最基本、也是最典型的特性就是音乐的转换性。

3．劳动节奏说。 这种假说来自所谓“节奏理论”。德国学者布歇尔（K. Bücher）在他的著名著作《劳动与节奏》（*Arbeit und Rhythmus*，1896）中提出音乐起源于集体劳动，因为在原始部落里，每种劳动都有自己的歌，歌的拍子十分精确地适合于劳动生产动作的节奏。这个观点在我国艺术理论中占主导地位，鲁迅的《且介亭杂文·门外文谈》中一段关于音乐起源的话就经常被引用：“我们的祖先原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬石头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服、应用的……”中国古代文献中也有类似的记载，如《吕氏春秋·淫辞》：“今夫举大木者，前呼‘舆謣’，后亦应之。此其于举大木善矣。”《淮南子·道应训》：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”但反对的意见认为，虽然音乐可以缓和共同劳动的疲劳，但很多未开化的民族只有很少量的劳动歌曲，远比用于宗教巫术的歌

曲要少。而且，初民在生产实践中也不是一开始就形成了具有共同节奏的共同劳动。

4. 感情说。这种假说由来已久。是模仿说的另一种表达，认为音乐就是模仿自然界表现它自身的感情和热情的一切声音，音乐家模仿嗓音的长短、抑扬、叹息等。这种观点被斯宾塞①充分发展起来，他认为音乐的根源，在乎感情激动时语言的声调，当情绪激动时，感情充沛的语言所发出的声音比较响亮、夸张，与日常的语言不同。这种表达感情兴奋的声音，其性质就是歌唱。从情感激动时发出的声音中寻找音乐产生的由来，这样的观点却难于让所有的人都接受。因为，这个观点的基本前提是音乐之前有语言。但事实上，情感性呼号是语言的前身，人类在严格语义逐步形成之前,就已经有运用情感性呼号的阶段。所以说情感性呼号既是音乐的萌芽，也是语言的前身。另外，支配语言的声音的法则与音乐是完全不同的，即使汉语这样有声调的语言也难以作为音乐的起源的佐证。当然也有人分辩说，那并不是狭义的语言，不是日常的说话，而是先于语言存在的动物表达情绪的叫声。

5. 呼喊说。这种假说还比较容易被接受。当相距较远的人们互相呼唤时，那呼唤的声音有更多的可能形成音乐，至少呼唤可以看作是民歌的“胚细胞”②。关于呼唤声作为歌的起源，在现实民间音乐中仍能看到些痕迹。比如新疆刀朗地区的民歌，旋律中有鲜明的呼唤性音调，当地人解释为相隔叶尔羌河两岸的人们互相呼唤，声音拉长就成为歌唱了。

关于音乐的起源还有其他一些假说，不论歌的起源如何，都不可能是单一来源。以上提到的各种缘由都为人类发现并使用音乐起到过作用，所以说，音乐的起源有很多因素。这些因素对音乐的起源各有推动力，同时各种因素还互相作用，在不同的环境条件下，各种力量各有消长，或者是交织在一起，综合、演变地起着作用。当人类的意识、思维越来越复杂，就会影响音乐作为一种

---

① 斯宾塞(Herbert Spencer, 1820—1903)，英国思想家。

② 孔斯特(Jaap Kunst, 1891—1960)，荷兰民族音乐家，他在有关民歌的文章中曾这样表述。

人为的有意识的形式，不断地重复发生。那个叫伶伦（当然应该是伶伦以上的先祖）的人，可能偶尔唱出几个音，感觉很好听，就又重复了几遍，再高声唱一遍，溪谷里没有人，岩壁回应了他的歌声，真令他兴奋。用我们今天的话说，他是个音乐天赋极高的人，刚才唱的那些，他都能记住，并连续地唱了出来。瞧，他已经做到了，他可以按照他的意愿控制他的歌声，唱出一个他想唱的调子，这意味着人类的音乐创造才能已经能创作旋律了。让音调的结合合目的地发生，在形式上也变得愈益丰富复杂，完全超越了动物依据本能的生理节奏，拍打或晃动自己的身体，发出某种音响的所谓“歌唱”。

据说，几年前，美国国家科学院的研究人员根据一项研究得出结论，认为音乐存在的时间早于人类生存繁衍的时间。也就是说，音乐并非只是人类的创造性产物。该研究报告表示，音乐的根源存在于包括蜥蜴在内的最古老动物的大脑内部，所有类型的音乐都与动物的本能有着密切的联系，而与人类后来具有的推理和创造能力无关。他们的研究报告还表示：“尽管人类与鲸鱼的生物演变过程在长达6000万年里几乎没有任何相同的地方，但人类创作的音乐却与鲸鱼发出的声音有着很多共同点，这一现象显示，音乐存在的时间应该早于人类起源的时间。事实上，人类并非是音乐的发明者，只不过是音乐殿堂里的一位后来者而已。”

这正好证明我们一开始所提到的音乐的本质是有生物学根据的。任何有听觉能力的动物都会对使生理、心理感觉愉悦的音响产生积极回应，而对使生理、心理反应感觉不舒服的音响产生排斥，难听的声音甚至会变成杀手。

人类本能地根据音响的自然规律去寻找并发展作为艺术的音乐，用来表达自己的愿望、情感，在这中间所表达出的推理能力和创造力是毋庸置疑的。音乐作为一种有物理属性的文化事项，那种隐藏在底层的自然规律，如声波的波形会产生不同的音色，声波振动的幅度会影响音量，不同长度的声波会有不同的音高等，这些内在的秉性，人们虽然不知道，却能感知声波游戏的效果。人们赋予音乐更多人类精神层面的内容，所以在世界各地才呈现出缤纷各异的音乐现象与形式。

第二节
有关音乐起源与发展的实物联想

虽然歌唱的历史要比器乐的历史古老得多，但器乐在音乐形式和歌唱技能的进化方面曾起到重要作用，这也是毋庸置疑的。

前边提到“葛天氏之乐”的故事，给我们带来的信息远不止远古人类如何看待和使用音乐，还透露出一些有关音乐起源的信息。“投足而歌”说明了这乐舞是在自己身体的伴奏下进行的。图2中那件新石器时代的彩陶盆上舞蹈着的人们，动作整齐划一，说明有统一的音乐节拍限定。人们可以跺脚、击掌、拍打臀股，在人类真正制造出乐器之前，这些就形成了最古老的“乐器”。这种从无意识中产生的动作，在获得符号意义之后，会一直存在于民族文化中。据说，古埃及相当于“唱歌”的词语，其基本含义就是“用手表演”。从一些古埃及的图画中可以看到歌手在歌唱时总伴随着手势动作，这种动作是在指导着音乐的进行或是补充音乐的内容，无论哪一种，这动作必定与音乐的缓、急、轻、重相一致。这至少可以说明，音乐的形式要素之一——节奏的形成是多么古远！

我们今天无法知道音乐究竟是如何产生的，确切地说是不知道歌唱是如何、何时产生的。在其产生之初，那音调肯定不是像今天这样复杂。这从古籍中记载的一些歌词就可以想像得到了。《吕氏春秋·音初篇》中记录一个痴情女子的情歌，那大概是我们现在所知道的第一首情歌：“禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：‘候人兮猗’，实始作为南音。”涂山之女唱出的思念之情，如今我们已无法聆听。而这些古籍也是古人对更古的人的活动的想像。他们把许多口头传说通过文字又传给了我们。

在原始人类唱出胸臆的同时，那歌声就消散在空气中了，至今已无可考，但器乐却给我们留下许多印迹。比如在河南舞阳贾湖遗址，从地下出土的新石器时代早期的骨笛就告诉我们，至少在约8500年前，人类就可以使用管乐器，并使一根管子可以发出四到五个音，这是个非常了不起的进步。(附图4)因为当你要在一根管子上发出有秩序的音高，就涉及了以怎样的间距来开孔的问题。图

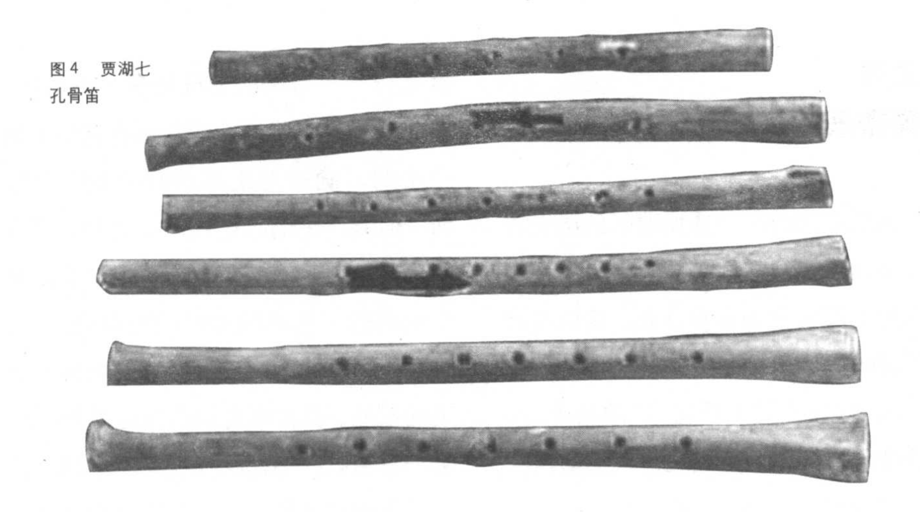


图4　贾湖七孔骨笛

4所示的这些骨笛有七孔，经考古测定，属于新石器时代中期，约公元前6600—前6200年。在这些笛上还保留着开孔前的计算痕迹。这说明，那时，人们不仅能制造乐器，而且对乐器的音准、音阶是有选择的。从工艺学进步过程来看，这个阶段已经是超越了单管单音（如同简单的传声筒）、多管多音——比如多人同时或依次吹奏不同音高的苇管，这样的实践易于产生多声部音乐，或不同音高的管子束在一起（或者将管子放长截短，或者在管内不同部位放置填塞物用以改变有效管长）形成不同形制的排箫。已经出土的新石器时代的陶埙，呈现出依次增多音孔的事实，也说明人们已经使用了越来越多的不同音高，形成日益复杂的音阶。而且通过烧结研磨，使某几个确定的音高在一种乐器上稳定地保存下来，这已经不再是偶尔在一节空管上发现一个可模仿并感觉舒服的声音，而是有意识地寻找发声规律，并且像制造工具一样用专门的技术造出乐器，像使用工具劳作一样，使用乐器“劳作”出另一种产品：音乐。

地下出土的乐器文物犹如照相机和录音机一般把久远的过去搬到我们眼前。

根据乐器发生的规律和民族学的认识，鼓应该是最早产生的乐器之一，这可以理解为是得自人类身体经验的扩张。通过敲打各种板状体，不但代替了拍打自己的身体，还得到更响亮的声

音。继而又从大小不一的各种材料中发现了不同的音色和不同的音高。这些不断积累的认识和实践要求，就先后产生了各种各样、大大小小的土鼓、陶鼓、木鼓、皮鼓和各种打击乐器。但迄今为止，从出土实物中所看到的最早的鼓是山东泰安大汶口文化晚期墓葬的陶壶和鼍皮上的骨板，考古界考证为古文献中所说的“鼍鼓”。

另外一种重要的打击乐器是用天然材料制成的磬。人们早就发现石头经过打磨后敲击，可以发出清亮悦耳的声音。从已经出土的最早的磬——新石器时代晚期龙山文化的单音特磬（距今4000多年的石磬）——到战国早期曾侯乙墓出土的多音编磬(附图5)，向我们证明了人类在寻找音乐材料的过程中，对音色和乐音渐趋增多的要求。同时也显现出工艺进步的过程：在旧石器时代，人们只会打制石器；当生产力发展到新石器时代，人们可以对大块石体进行打磨修整，能使大石发出更好听的声音；而到了铜石并用时代，人们可以锻造一些小型工具，对石器进行更精确的加工，发现短小、长大的物体可以发出高低不同的音，并在某些确定的声音高低

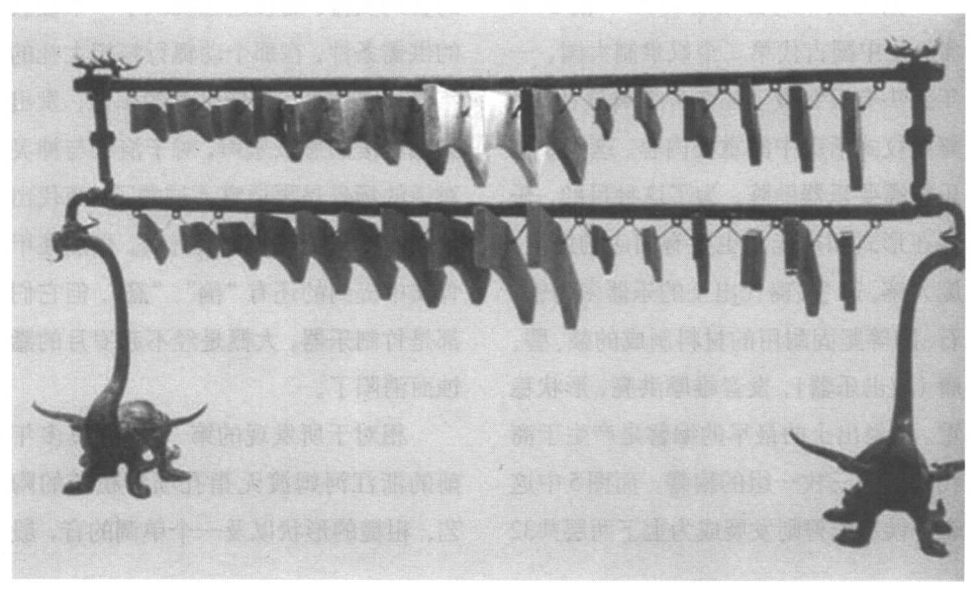


图5　战国曾侯乙墓出土的编磬

变化中获得更多快感。在工艺技术条件已经有能力的前提下，产生出音列成编的一组磬就是顺理成章的事了。当然有技术能力还必须有社会现实的需求，编磬出现在商代晚期自然有其社会条件，制作编磬的人势必因为一些充分的理由才去制作这样的乐器。无论他是被命令制作编磬，还是他选择这工作来赚取生活所需，首先制作编磬的工作是他的生存方式。他和他的几个同伴知道只有通过这项工作才能保证每天有饭吃，否则怎么能想像这些人什么都不顾地费时费力做出这样庞大的、毫无生活用途的器物。

商王朝（约公元前1600—前1046年）是中国古代第二个奴隶制大国，一年到头有没完没了的各种祭典仪礼，乐舞是仪式活动中的重要内容。这些祭祀乐舞需要乐器助阵，为了这种目的，乐器在形式和功能上也要有相应的庄重、庞大感。迄今，商代出土的乐器多为铜、石、陶等坚固耐用的材料制成的鼓、磬、庸（敲击乐器），发音雄厚洪亮，形状稳重。已经出土的最早的编磬是产生于商代晚期的三枚一组的编磬，而图5中这套曾侯乙编磬则发展成为上下两层共32片磬石。

产生于新石器时代并定型于商代晚期的另一种重要乐器是吹奏乐器陶埙，这也是凝结了工艺技术的发展历程和音列结构发展过程的人文结晶。它包含着更多人的印记，已经超出了加工天然材料的阶段，必须通过烧炼这样的物理作用，产生出新的材质，并把人类的意志熔炼到其中。当然，有人类就有陶器，“陶器”的含义就是“烧制的陶土”，不用上釉的陶器，最原始的人也知道怎样制造，所以世界各地都有原始陶器。可商代五孔埙所负载的人的烙印，却不只是制陶技术自身的提升，还有一个固定的音列安排。而且这也反映了一个社会的供需条件，在那个动辄行祭祀大礼的年代，这种行、坐皆可奏的乐器，发出幽幽凄凄的悠长乐声，对于渲染与神灵对话的场景是再适宜不过的了。商代出土的吹奏乐器实物，只有埙。虽然在甲骨文中提到的还有“龠”、“篇”，但它们都是竹制乐器，大概是经不起岁月的蠹蚀而消陨了。

相对于所发现的第一枚7000多年前的浙江河姆渡无指孔埙那粗糙的陶艺、粗糙的形状以及一个单调的音，殷

商时的平底卵形五音孔陶埙，则已经能吹出完整的八度内各个半音。(附图6)

中国黄河、长江流域的地理环境没有替我们保留下来更早的木制、皮制和竹管制的乐器以及制作琴弦的羊肠。虽然商代甲骨文中已经有使用丝弦乐器的信息，但由于缺少实物，只能停留在假说之中。埃及在差不多同时代（公元前16世纪前后）的古文献中也提到了弦乐器："看，不懂得演奏竖琴的人，如今占有了一架竖琴；大家不在他面前唱歌的人，如今在赞美音乐女神。"这段话的意思是说，从前属于宗教祭典和宫廷的埃

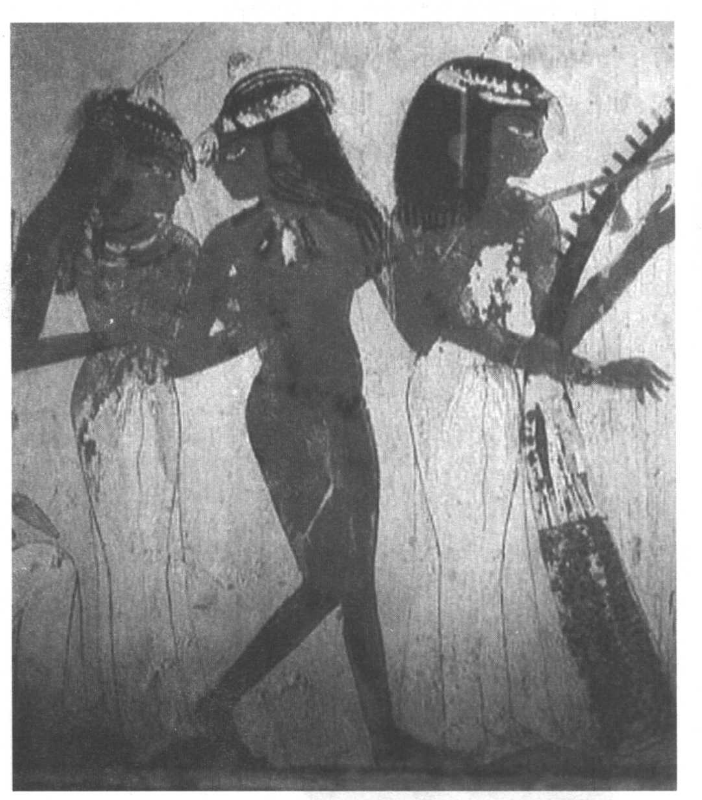


图6　河南辉县琉璃阁殷墓出土的五孔埙

及音乐文化，从此以后也为局外人所用了。其中明确提到的竖琴可以算作一个弦乐器的证明。

上古音乐史的研究很大程度上借助于图像学的资料，早在古代埃及第四王朝（约公元前25世纪）的墓壁上就有演奏竖琴的画面。从古代埃及流传下来许多大小不同的竖琴，说明竖琴是古代埃及人最喜欢的乐器。古代埃及人把竖琴当作独奏时所使用的乐器或者为歌唱伴奏的乐器，中王国时（公元前22世纪—前16世纪）出现了所谓的“竖琴手之歌”。竖琴手可谓节日庆祝活动的座上客，他们不仅通过音乐为主人和客人增加节日的欢乐气氛，而且还经常在歌词里讲述人生的哲理。很多竖琴手都是盲人，因为古代埃及人认为这些盲人虽然看不见日常的东西，但是他们能够更深切地体会神的意志并且预料命运的不测。最让人意想不到的是，古代埃及人在为死者举行祭祀活动时，通常把竖琴手请到死者的墓口。竖琴手对着死者的亲朋好友和摆满祭品的供桌，一方面祈祷死去的人到了来世以后像在世时一样享受美味佳肴，另一方面，他劝说活着的人抓紧今生今世的分分秒秒。随葬于拉美西斯三世（第二十王朝，约公元前21世纪）墓中的竖琴演奏者的石像，是让他为墓主弹琴吟唱，使得死去的人不至于过分悲伤或寂寞。

图7 埃及纳赫特墓壁画，三个女乐师



大约于埃及十九王朝出土于纳赫特墓的壁画上的三个女乐师(公元前1425年）演奏了三种乐器：竖琴（箜篌)、长颈琉特琴和笛。(附图7)很显然，这些都是当时就已经存在的乐器以及当时的音乐

生活的局部面貌。这种弓形竖琴被认为是起源于射箭的弓或拉弦的弓，有一个不大的共鸣体，想像起来，声音不会很响亮。已经非常完美的形制说明，它还有经历了漫长发展的前身。根据一些考古报告和研究论文，埃及第四王朝墓室描绘的竖琴是扁平弓形的，那也已经是很成熟的了。

史前时期的一件出土雕像真是令人匪夷所思，那是出自希腊克里特岛的大理石雕像，表现一名演奏竖琴者。这是一件新石器时代的作品，说明四五千年前希腊人已经有这样的乐器了，而从乐器的水平，音乐史家大概可以考察当时的音乐。(附图8)最奇妙的是这件乐器的造型并不像希腊公元前5世纪时的竖琴，倒更像公元9—10世纪在欧洲发展起来的角型竖琴。



图8　4000—5000年以前的希腊弹竖琴雕像

两河流域湿润的土地把我们在壁画、石雕和文献记载中看到的弦乐器过早地带走了。不过，在处理乌尔国王墓葬群（公元前27世纪）中发现物的工作中，有些考古学家们利用流质石膏注入腐朽乐器在土层中形成的空洞中，成功地获得了一架里拉琴的铸件。这个精确模型甚至显现出从前上弦的痕迹。学者

们还从楔形文字记载和古代语言互相参照中，考证出一些棒状木制的“发声器就是早期琉特琴”，而图像资料也显示出此类乐器有一个棒状长颈和一个很小的共鸣体。两河流域的居民苏美尔人有一个名词“zami”，意思是一种为进行颂扬歌唱的木制乐器，这种乐器可能有两面蒙皮的共鸣箱，文献中曾说常用金、银装饰。这件公元前27世纪的金牛头里拉琴，是在乌尔国王阿巴尔吉和王后苏巴德的陵墓内找到的。(附图9)牛头里拉琴是用天青石、金箔制成的，琴胎则用黄杨木雕刻而成。琴身上还用贝壳、红宝石和天青石镶嵌出苏美尔神话中的英雄吉尔伽美什降服野牛和一些动物奏乐的故事形象。在竖琴的琴把上，就是带假胡须的金饰牛头，它的眼睛、胡须、牛角尖都是用蓝宝石镶嵌的。牛眼目光炯炯，很有生气。如此细巧的手工艺品，在同时代的工艺美术中恐怕也是罕见的。这是迄今为止发现的最早的一件乐器工艺品。有趣的还有牛胡须的编织样式。这种样式体现了苏美尔人的一种艺术风格，这在其他人物雕像上也可以看到。琴把上有四行图像装饰，第三行有一头驴和狗熊在演奏牛头里拉琴。(附图10)另一幅图是乌尔古城皇宫中找到的绘有图画的盒子上的一部分，图中乐师所用的就是那把有名的金牛头里拉琴。(附图11)而它的真实原件则是图12这张照片。(附图12)得到这些能够互相参照的图像资料，真是要感谢苏美尔人发达的艺术技能和装饰传统，能够在绘画中惟妙惟肖

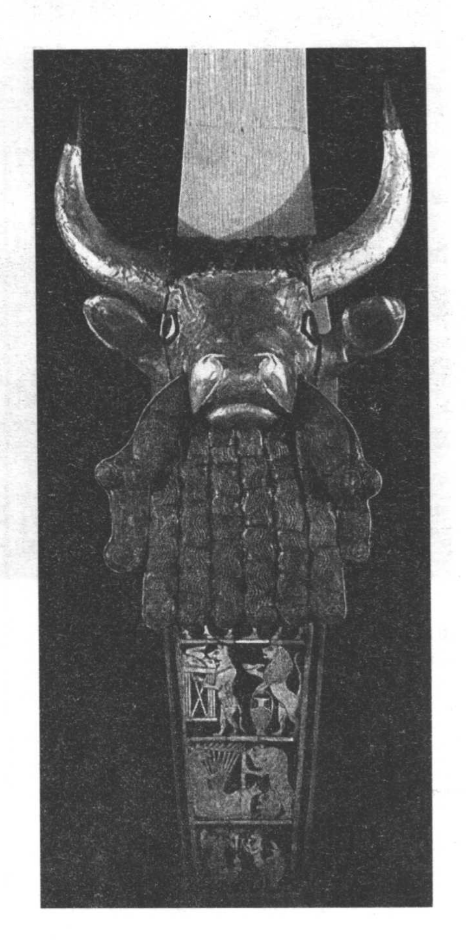


图9　金牛头里拉琴

图10 金牛头里拉琴装饰板

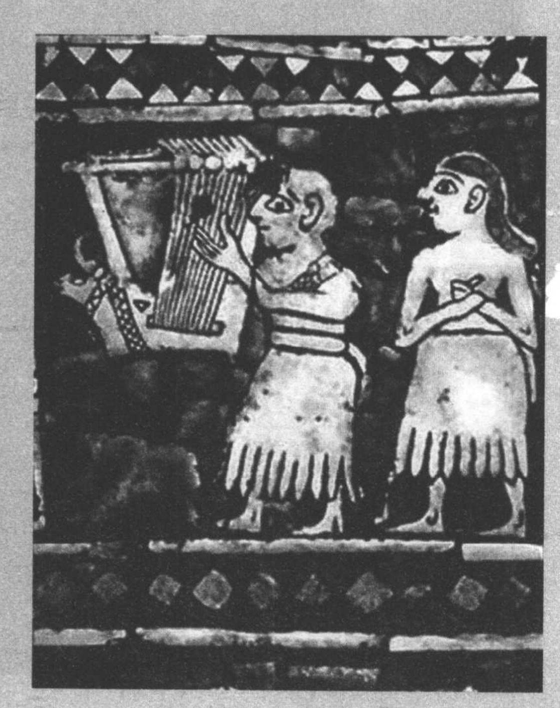
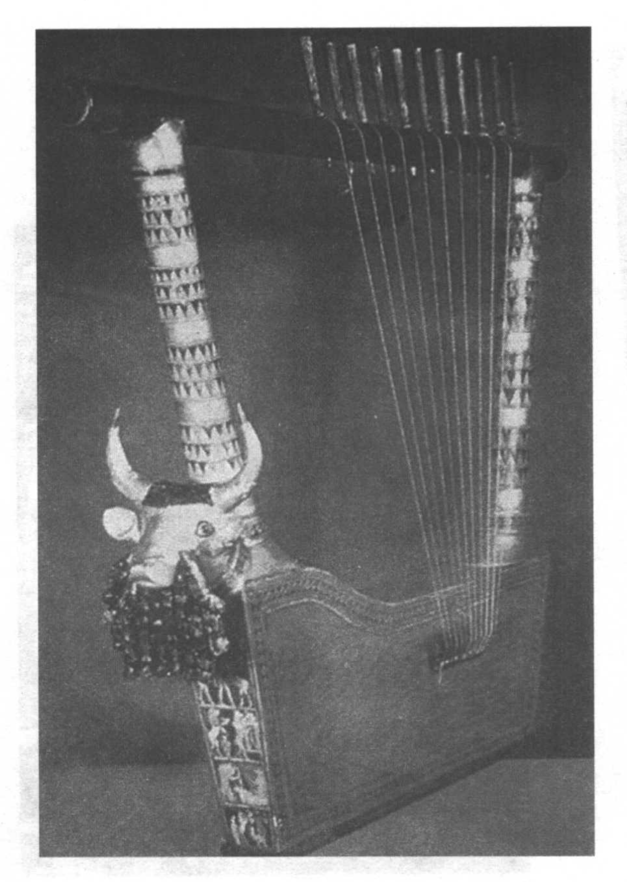


图11 乌尔皇宫中的音乐盒局部

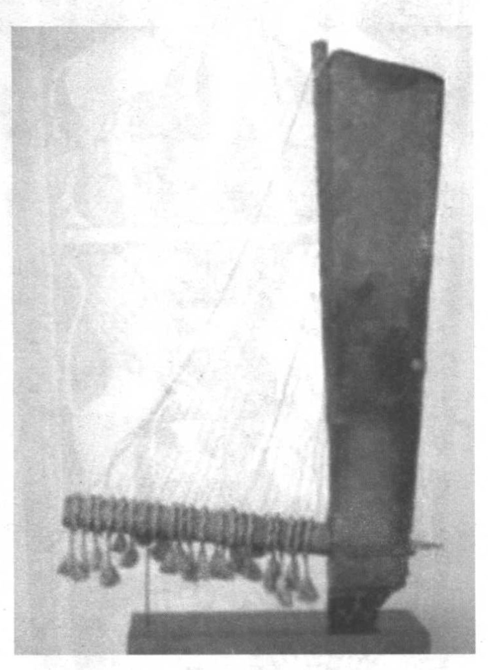
地描画出实物的细节，同时乌尔王宫墓葬又无巧不巧地在某一个历史瞬间由于独特的气候环境而保存下来当时的乐器实物，这样的文物资料本身就是个奇迹，因为两河流域的气候水土本来并不利于保存木制品。

所幸，埃及理想的地理气候条件为



◀图12　金牛头里拉琴全貌

▼图13　古埃及的里拉琴



我们保留下来新王国时期（约公元前16世纪—前11世纪）的里拉琴。(附图13)这种里拉琴不同于后来希腊的盘状里拉琴。它的垂直形竖琴的形制后来成为波斯非常多见的箜篌形制。

中国境内目前出土发现最早的瑟是湖北当阳曹家岗春秋楚墓出土的21弦瑟和26弦瑟，我们至少有了公元前722—前481年期间的弦乐器实物了，从形制上看与汉代马王堆1号汉墓出土的瑟基本一致。瑟，本来是我国最早产生的弦乐器，但在后来的发展过程中却渐渐被新生乐器筝取代了。(附图14)

现代的一切乐器都可以追溯到较粗糙的、早期的形式。呱哒板和鼓是蒙昧人生活中的重要乐器。在现代人的生活

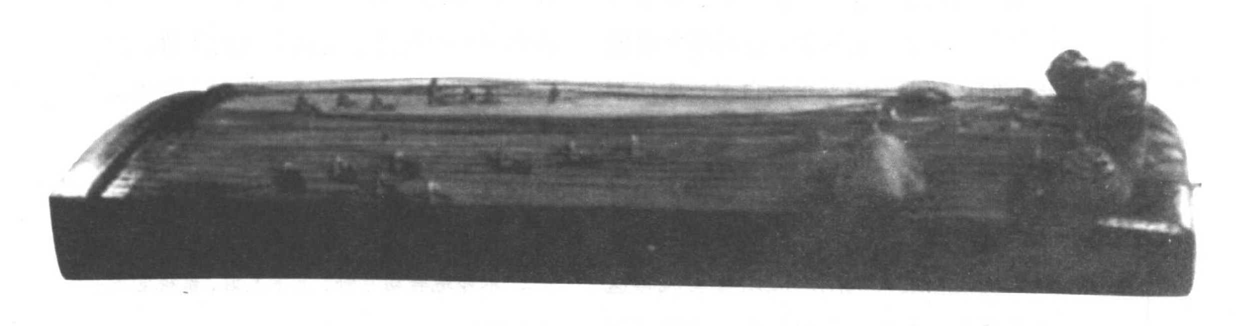


图14 湖南马王堆1号汉墓瑟

中，呱哒板已经变成儿童玩具，当然不是说21世纪的儿童们（这个时代的儿童们有各种具有高科技含量的电动玩具，但不知得到的乐趣是否比玩自己制作的呱哒板多）。然而鼓无论在和平时期还是在战争时期都保有自己的地位。比单音管乐器更高一级的是开了多个孔的喇叭，底部的小喇叭口使声音能够传到更远，它把音乐大大地推进了一步。芦笛或竖笛，它的最简单的形式就是哨笛。记得儿时，每年开春，柳树抽出新枝，我们常常会削下指节长的一小节，抽去枝干，留其柔韧、青嫩的皮管，把一端稍事修理，就算是柳笛了，然后饶有兴致地吹个不停，有的人还能吹出高低不同的音来。史前人对随处可得的芦管、竹管做点儿小小的处理，就成了哨笛，将它进一步完善，增加了小孔，吹的人借助这些孔改变了在管中振动的气柱的长度，以便吹出各种不同的声音，像我们前边提到的贾湖骨笛。一般的芦笛从最远的时期起，就吹响在世界的各个角落，形式有单管或双管。在有些情况下，用鼻孔代替嘴来吹奏。如果在一端加上一小段芦苇做的单片或双片就成了簧管，可以变换简单竹管的开、闭孔状态而得到更丰富的乐音。早在古代，人们就常常给它加上一个吹奏用的皮囊，这样一来就把它变成了风笛。(附图15)当把芦笛横拿着，用嘴紧贴着它顺着孔吹奏时，它就变成了笛子。芦笛还可以由一列不同长短的芦苇管构成，像中国古代文献中提到的籥。

在现代的乐队中，短号由装有孔盖

的喇叭代替了。黑管是由带颤舌或裂口的草茎、芦苇发展来的，这种草茎就像孩子们在秋天的田野里为自己玩耍所削取的那种一样。手风琴所从属的那种带簧的类别的所有乐器，都是借助这类颤舌来发声的。简单的芦笛或哨笛的原理最大规模和最大范围地应用在手风琴这种乐器上，所以，苏格兰人称它为“芦笛之箱”。

通常最简陋的乐器形式总是保留了较为原始的形制，其中就有弦乐器。《奥德修记》中讲述那复仇心重的英雄，拉满了他那用木和角制成的强弓，致使拉紧的弦发出了类似莺歌般美妙的声音。

……俄底修斯，正在摆弄强弓，

不停地转动弓杆，上下左右，察视它的每个部位，

……而足智多谋的俄底修斯

则拿着长弓，察视过它的每个部分，

像一位谙熟竖琴和歌诵的高手，

轻巧地拉起编织的羊肠弦线，

绷紧两头，挂上一个新的弦轴，

就这样，俄底修斯安上弓弦，做得轻轻松松。

然后，他动用右手，试着开拨弦绳，

后者送回悦耳的音响，像燕子的叫声。

——《奥德修记·第二十一卷》



图15　中世纪时游吟艺人演奏风笛图

可以预想到，战士那拉满的弓可以自然而然地变成乐器。它实际上也是被这样使用了。南非的黑人妇女们在用小棍敲击绷紧的弓弦而听到那微弱的响声时，感到十分快乐。祖鲁人鄙弃把弓用作适合于胆小鬼的战斗武器，而迄今用它们来发出音调优美的声音。祖鲁人借指环沿乐弓的弓弦滑动来改变音高，用空葫芦作为共鸣器以增大弦所发出的微弱声音。古代埃及的竖琴也是从这种简陋的乐弓发展而成。人们使木制的弓背内部变空，《奥德修记》中不止一次地提到竖琴的空腹，这就是共鸣器，取代了原始形态的弓弧，同时在它的横面拉紧几根不同长度的弦，这样它就成为竖琴了。所有古代的竖琴——亚述的、波斯的以及古爱尔兰的——都是按这种设计制成的，如前面图7中女乐师演奏的竖琴那样。但这种结构的缺点是显而易见的：木背弯曲容易使弦失调。这种竖琴后来才变得完善：在竖琴上增加了一根前柱，使整个琴架不会弯曲而是很坚固。比较一下埃及女乐师的竖琴、波斯竖琴和后来的钢琴这三种造型，我们就可以看出它是如何逐步发展的。虽然后来竖琴制造得相当完善(附图16)，但比起

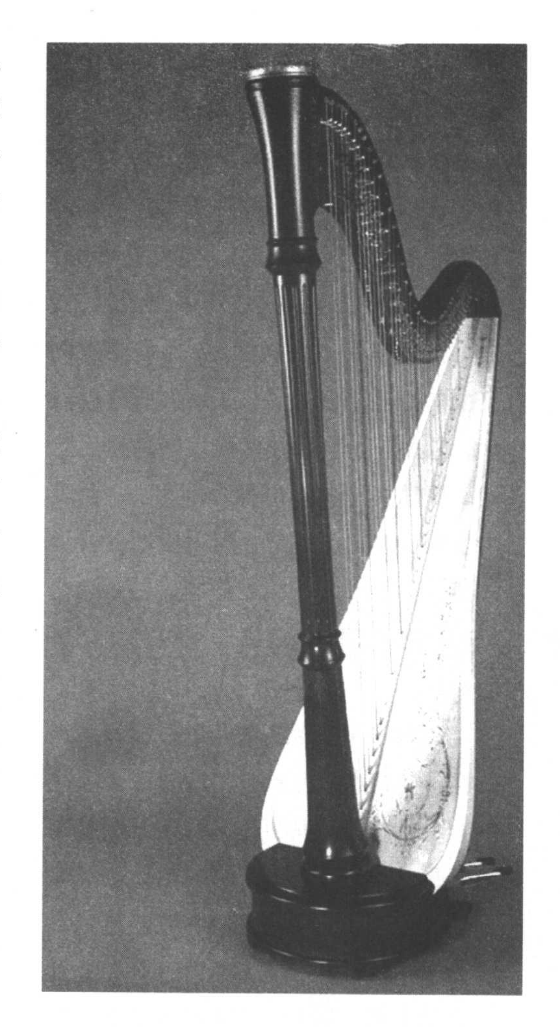


图16　现代竖琴

古代来，它仍然越来越丧失了从前在音乐艺术中的地位。在中古世纪，竖琴曾经是诗歌、壁画、雕像中的主角，可最终它被由它产生的最新乐器所代替了。大钢琴的形式本身证明，这不是别的，而是这样的竖琴：它被斜装在琴箱里，它的弦现在不用手来拨弹，而是用受键支配的小锤敲击发声。如果你能这样联想，这就是史前战士弓弦发展的最后阶段，那你真是会惊讶得合不上嘴。器具的发展很多都是这样，当我们把发展到最高阶段的形制和原始形制放在一起比较时，几乎不能相信它们互相之间会有联系。

这些产生自远古时代的乐器显示出这样一个规律：物质材料的获取必须是很容易的，从发现的最早的乐器是骨笛而不是其他就可以说明这一点。从开始发现在一根管上开出若干个孔，可以奏出高低不同的音，继而摸索音高和开孔之间的关系，对于一个史前人来说，狩猎之余，除了打磨出新的石斧、石刀之类的工具以外，还可以花些时间来琢磨怎样把吃剩下的骨管做成一支更令人愉悦的吹管，可以用作信号工具。随着音孔增多，这个能发出变化音调的骨管就变成一个有魔力的乐器了，如果这个乐器是一个可通天地鬼神的魔法器，那就更是一件必做不可的事，而不仅仅是闲余之时的偶成之作。或许会被部落分工指定某人专门制作，并要在下一次的狩猎出行前的仪典上使用。居住在西印度群岛、东非、太平洋群岛和南美洲等其他暖热地带的人首先发展了竹制乐器。挖空的树干和陶器可以形成早期的鼓，葫芦也可以做共鸣箱，可以把细管或细弦发出的声音放大。总之，只有制作材料是容易获得的，而做出的乐器又有实用价值，这种乐器才会被接受和不断制作出新的改良品。

以上提到的乐器并不是全部，只是因为这几种是最有代表性的，它们见证了生产力水平基础上音乐文化发展的脉络。我们前边说过，人为的力量可以把音乐和其他文化品种剥离开来，使之成为一种独立的艺术形式。成熟的乐器提供了逻辑化的音体系，音乐的组织结构也就变得复杂起来，作为一种独立存在的艺术形式，它已经具备了独有的魅力。

第二章
原始信仰和宗教中的音乐

原始宗教，是人类早期智能和原初思维的一个结果，是人类建立的第一个精神世界。一旦人类发展到要从自己的精神里为自己的生存活动寻找根据，并且已经建立了原始宗教时，他也就建立了一个自己可以依凭、信赖的精神世界。他的一切生存发展活动的指导力量和规范源泉都来自这个精神统治者。所以说，原始宗教由原始思维产生，而一经产生，又转而成了原始思维的观念依据和解释模型。史前人类生活在一个到处有无数神秘力量在经常起作用或者即将起作用的世界中，他们的生活中如果稍有不同寻常的事发生，就会认为是某种神秘力量的表现。所以他们相信巫术有超自然的力量，用巫术的观点看待事物和用巫术对自然施加影响是他们常做的事情。下边将要提到的各种祭祀活动都是基于这样的思维，泛灵信仰渐趋规范化和制度化。古埃及人所赞美的伊西斯（Isis）是经历了许多神各履其职的阶段后而成为的最伟大的神，她是神和人之间的使者，还是一位伟大的魔法师，以擅长使用法术闻名。她通过自己的法术使邪恶的神失败，使奥塞里斯（丰饶之神，文明的赐

予者；冥界之王，执行人死后是否可得永生的审判）复活。

在中国，早先的信仰系统趋向规范化和制度化始于夏商时代，《尚书·尧典》记虞舜“湮于六宗”，贾逵注云：“天宗三：日、月、星也；地宗三：河、海、岱也。”这种分野规范明晰，而且简化了原本的泛崇拜。夏商自然神中，又细分出天象、气象或气候神，属之天神，与地上的四方神、地祇动植物神相对应。鬼魂崇拜重在祖先崇拜。神的领域有一定的领属关系。与此同时，与王权的建立和强化相对应，社会生活中逐渐产生了一个比原有诸神更强有力的大神，即超自然色彩的上帝崇拜。这是一个分水岭，界分出原始自发宗教向早期人为宗教的过渡，也是社会形态变革和人间关系在宗教领域的反映。上帝观念的产生，起自夏代，而深化于商代。

商代上帝的神性作用范围遍及整个国家的下民，已打破了地域界线，有全民性的一面。权威扩展为管理下国和自然的主宰，具有超自然的色彩。《商颂·玄鸟》云：“古帝命武汤，正域彼四方。”《尚书·盘庚下》云：“肆上帝将复我高祖之德，乱（治）越我家。”商统治者巧妙利用了这位上帝的神性，号称与商族持有特殊关系，成为商王朝统治阶级政权利益的直接保护神。

夏商以来所形成的超自然神上帝、天地神祇、祖先神的三大板块式信仰系统，承前启后，成为中国古代固有宗教观念的发展模式。显然它原本是一套发于宗族或家族，上达国家的信仰系统，演变成社会的伦理和礼制，统治者正可利用来整合政治等级秩序和社会行为规范。在这整个信仰系统中，音乐在其中所扮演的角色前后有着非常重大的变化。

第一节　祭祀的音乐

谈论音乐史，不追溯史前人类的音乐生活，似乎是说不过去的，但史前人早已不复存在，即使我们能在地下发现残存的尸骨化石，这些遗迹也不能告诉我们，他们曾经有过怎样的音乐生活。好在这个世界上有考古学家，当他们还只是“文物收藏家”的时候，他们就已经为我们这些今天总想对古代说三道四的人收集了坛坛罐罐，当收藏越来越

多，如何解释它们就变成了一门学问。像我们这种有着丰富文化积淀和信史记载的民族，考古学家们就将古书记载和地下的藏品相互对照，再利用现代科学技术，几相比较对照，然后告诉我们那些早已消失于现实生活中的东西是什么，描述出那些东西曾经怎样被使用。终于，我们从那些被史前人有意无意丢弃或埋葬的物品中，从刻画在岩壁上、墙上、柱子上、屋顶上、门楣上等等地方的画像中，从记载在史书和口头传说中的音乐事件或故事中，勾勒出音乐之河的流淌之路。

一开始，音乐更多是以各种社会事件为背景而安排的一种活动。其实直到现在，在亚洲、非洲、美洲或其他很多地方，也仍然是这样。一个社区总是把音乐活动作为公共生活中的一种社会活动形式，它可以是纯粹的娱乐、传达信息或为表达社会共有的感情而演出，或许是对某个人的赞颂，对神的奉献，或是为当权者举行的仪式。在人类社会的早期，音乐并不是为了娱乐，但其作为社会活动形式这个性质是一直贯通古今的，只是被赋予了不同的内容和不同的音乐品种，音乐的外在形式也已截然不同。

在世界各地，仪式是一种接近神的活动，通过仪式形成一条沟通由神到人的道路；仪式是最重要的社会活动，是渗透到政治、经济、生活各个方面的。巫师在仪式上舞蹈，心理近乎迷狂。音乐在各种仪式中不可缺少，事实上，这是音乐的重要功能之一，从古至今，一直如此。对于史前人来说，周围成千上万种的现象令他们困惑不解。他们用巫术、祭祀的仪礼祈望狩猎胜利，在寒冷的地方呼唤太阳，在干旱的地方祈求雨露；巫师采用舞蹈、歌唱、诅咒等行为，驱逐病魔、死神或唤来神灵，乐器因为可以发出不寻常的声音而可能成为通灵的媒介……仪式音乐产生在久远的过去。

一、远古巫术、祭祀仪式的乐舞及现代余续

在中国上古农业开始成为一种比较重要的生产事业时，就产生了伊耆氏（即神农氏，一说指帝尧）举行蜡祭的故事。记录在《礼记·郊特牲》中的《蜡辞》歌曰："土反其宅，水归其壑。昆虫

毋作，草木归其泽。”这是蜡礼上所用的祷辞，即称蜡辞。它的大意是：土壤回到它的原位，流水注入它的深谷，昆虫不要滋长出来，杂草野树都生长在它们积水的低地。从这首短歌的命令口吻看，它实际是对自然的“咒语”。在原始宗教意识的支配下，人们希望用这种有节奏韵律的语言来指挥自然，改变自然，使它服从自己的愿望。从这项活动可以看出，人们相信音乐的节奏韵律、声调起伏是有魔力的，可以降服自然。这种每年在一个特定时候重复举行的仪式，被周代的史官记录下来，宋代苏东坡还曾对蜡祭场面作过详细解释。这个祭祀活动一直延续至今，就是要吃腊八粥的腊八节。这个祭礼仪式至此已经变得面目全非，附着其上的或者说是活动中的核心——音乐行为早已灰飞烟灭，但在它的原初形态中，音乐行为是与舞蹈和歌词密不可分的。因为在远古先民对自然的认识中，音乐可以给行为带来强烈的情绪性。音乐的声音能对人的生理、心理产生刺激，通过音乐的节奏，人体动作会被更强烈地激发而充分舞动起来。歌词也在音乐的渲染下变得不同寻常，更富有感染力。在这种歌、舞、乐三位一体的特殊形式下，人们的愿望定能上达天际，下沉深谷，影响天地万物、神灵鬼怪。《礼记·明堂位》还记载：“土鼓、蒉桴、苇籥，伊耆氏之乐也。”或许蜡祭时还用了这几种乐器，这会更突出迥异于日常的平静，使场面非人化和神化。这种场合中的音乐行为更主要的是具有符号意义和象征的功能。

神话故事中所说的黄帝之乐《咸池》和黄帝后裔颛顼之乐《云门》都是有浓厚的原始宗教信仰色彩的乐舞，前者祭祀日出，后者表达对云的图腾崇拜，是祭祀性的乐舞。

这种仪式性音乐活动直到今天仍在世界各地鲜活地上演着。

古老的萨满

萨满教（Shamanism）是一个普及面相当广泛的原始文化现象，在有关的萨满仪式及神歌中，保留有大量的原始文化因子。中国境内从东北到西北边疆地区操阿尔泰语系满－通古斯、蒙古和突厥语族的许多民族中曾经或仍然信仰着萨满教，萨满教因为满－通古斯语族各部落的巫师称为“萨满”（Shaman）

而得名。由于它形成于原始社会后期，因而具有明显的氏族部落宗教特点。虽然各族之间没有共同经典、神名和统一的组织，但信仰内容和行为结构却拥有大致相同的基本特征。他们都相信：1．万物有灵和万物不灭。2．宇宙有上、中、下三界：上界为天，神灵所居；中界为人间，人类所居；下界为阴间、鬼魔和祖先神所居。3．宇宙万物、人世祸福皆由神鬼主宰，神灵赐福，鬼魔布祸。氏族萨满神为保护族人，特在氏族内选派自己的化身——萨满，并赋予他特殊品格以通神，为本族消灾求福。4．有全氏族参加的宗教节日和宗教仪式。萨满被喻为“有传播人类童年时代的音乐、舞蹈以及各种文化知识的职能”。

满族依赖于萨满教特有的祭祀典礼仪式萨满跳神活动(俗称烧香)而存在并得以展现的萨满歌舞，那种“以鼓舞百兽”而做出的模拟各种野兽的姿态或音声，表演中噶噶咧咧，似呼喊似唱的场景姿态或呼叫歌声里，表现出热烈虔诚的性格和似说似唱的音调特征，充分映像出原始时期巫术歌舞与狩猎生活紧密结合的自然历程，显示出这种乐舞来源的古老，让人相信这种乐舞来自遥远的史前，穿越漫长时空，一直闯入这个时代。已经发生过的任何文化变革或劫难都没能阻挡住它的脚步，原因就在于它所依附的仪式一直存在着。萨满巫师既是萨满教的支柱，也是萨满文化的传承人。萨满教的祭祀活动也是萨满歌舞的传播条件，跳神活动是萨满歌舞的传播途径。人们就是在看神(老百姓叫看“热闹”)的过程中，逐渐了解到萨满唱歌的水平、跳舞的技能。久而久之，跳神的面逐渐扩大，看神的人日益增多，萨满歌舞便成为人们精神生活的重要内容。那种激动人心、感奋人情的歌舞艺术和那些史诗般的说唱、神话、传说，都以其强大的生命力通过萨满传播至今。这是我国北方民族文化的根基，不可等闲视之。

非洲的一个部落祭祀

在非洲坦桑尼亚沙姆巴族的习俗中，一个男性亲属死后的一至四年间举行的一种“fika ya ngoma”(菲卡·雅·恩戈玛）典仪，全社区的居民都会自发地来参加，它和权力没有关系。在准备仪式上，用一个酒壶做主要祭物，挖个

洞把酒壶埋起来，主祭者边唱边挖。在屋外参加仪式的人们走近屋子，唱道："灾难走进了主人的屋子。"屋里的人答唱："它们进来了，它们出去了。"意思是说，邪恶的灵魂可能进了屋子，但即将举行的仪式马上就要赶走它们。酒壶上方悬挂着某种植物的小捆细枝叶。歌唱继续进行，主祭者把铃铛系在双脚上，一边唱道：

我可否系上主祭者的饰带？

让我们开始，好叫他高兴。

他开始起舞，沿着屋墙迈开小步，别人也载歌载舞加入进来，这一切要持续四小时左右。正式仪式是为祖宗的灵魂祈祷并祝愿他们安息。主祭者唱：

听，你听，这智能的先知之音，

你这个后生快来朝拜自己的英灵。

跪下，向祖宗（nkoma）顶礼膜拜。

也许他已安息，那柴乌塔神（Zeuta）的英灵，

还有那邦格维神（Bangwe）的英灵。

人们用合唱答道：

跪下，向祖宗顶礼膜拜。

也许他已深深安息，那柴乌塔神的英灵，

还有那邦格维神的英灵。

主祭者召来了自己的灵魂，祈祷到最后，他开始伴随着鼓、铃和歌声跳起舞来。在场的人和他一起围着酒壶跳舞。他解开铃，递给部族长老，部族长老逐一召唤部族祖宗的名字，一直到最近刚为之举行过祭礼的死者的名字。当提到这名字时要击鼓，妇女要发出尖颤的叫声。静下来后，大家开始合唱：

愿英灵安息。

一粒谷子就能装满地下粮仓。

意思是说，如果灵魂不干预，一个人就能使儿孙满堂。主祭者接过铃，拿上一只活的小鸡，把酒和几颗珠子从它的喉咙中硬塞下去。主祭者又唱：

（男巫的）孩子也是术士，

他们不许我同他们一起锄地。

然后家中每个小孩轮流把鸡放在肩上，边唱边擦地滑步起舞，绕屋一周，之后杀了小鸡，立刻烧成鸡汤，每个孩子一份。随后，除老人外，所有参加者都到村外一个地方仰面躺下。留在屋内的继续唱：

> 我们等主人回来，
> 他带回一只山羊，
> 他带回一只母牛。

然后主祭者一边唱歌，一边带着酒、鸡腿、香蕉杆和扫帚，离开家到村外众人所在的地方去。用扫帚把酒洒向躺着的人们，喊道："我叫到谁谁就起来。"他们起来答道："感谢你的光临，不然我们就要迷路了。"然后大家回到屋里，唱道："我从阴间回来并在那儿寻找一头母牛。"当把一只山羊放在拆下来的门板上时，他们唱道：

> 鸟儿在枯树上生蛋。
> 我自己也许可以在砍倒的树上生蛋。

这里的象征意义是：死者（死树）在他们的孩子们（鸟儿）身上复活了。然后把羊宰了，在剥皮时又继续唱，这头献祭羊的血将作为贡品，象征着生者与死者之间的盟约而奉献给死者的灵魂。①

在这个仪式过程中，歌唱的旋律是为了托起歌词的内容，更增强了歌词内容的力量，使舞蹈更加整齐，使所有的话语、动作都不同于平常。主祭者必须通过歌唱行为和佩带了特定饰物，才真正具有了主祭者的资格和神力。我们不知道这个发生在非洲一个部落的仪式活动，在观念上与萨满有无联系，但从内容和形式上看却有很多相似之处。这正表明它由来已久。

这类自发的聚集是由同一社区的人们的共同感情，有时甚至是相互间的义务触发的：今天我们为你家，明天你们为我家。这样看起来，功利的原因联系着整个社区，音乐能够凸显整个仪式的非比寻常。

为某种特定的事件，人们聚集在一起，根据习俗参加这特定场合的音乐活

① Nkoma 在沙姆巴语中意为"头盖骨"或"脑壳"。这里比喻在典仪中灵魂已被召唤起来的祖宗。柴乌塔和邦格维是沙姆巴族的神的名称。摘自恩克蒂亚著《非洲音乐》，34—36 页。

动，这种活动虽是自发的，但却很有组织性，人们按某种联结关系各尽其责。引起仪式活动的原因很多，葬礼是全社区内的事，死者家属会得到来自全社区的同情；某家女儿的青春期典礼或男儿的成丁礼，治病驱鬼或盖房奠基，每件事都需要典礼仪式来保佑。

在中国农村，葬礼是一件很隆重的大事，我曾不止一次地目睹过汉族、壮族、白族的葬礼，它们无一例外地呈现着同样的结构关系：全村人为死者家属忙碌着葬礼，他们以很内部化的方式迅速让这个消息传遍整个山村，然后每个人都能迅速找到自己在这个仪式中的角色位置，并高效地运作起来。这样的风俗来自数千年的积淀，可能有些细节已经过于象征性和符号化，以至于当事人并不真正清楚为什么要这样做。可是仪式的严密与神圣令人们坚守每一个细节，于是，这个仪式变成一个风俗而世代传承下来。音乐伴随着整个活动的始终，每个环节有专门的曲词，并各有其符号意义。但随着世风渐改，音乐的形式变得越来越复杂，工艺学层面的含量越来越高，渐渐形成专门的音乐团体。在中国农村，这就是鼓乐班子，乐手们被称为吹鼓手，他们在这个社会里有自己的一个特定地位，由于历史的原因，那并不是一个值得炫耀的身份地位。后边我们会专门提到他们。

这些一直存活于民间的习俗、祭典，如同一棵巨大的乐舞之树的枝枝杈杈，粗大的根系深植于遥远的过去，树干上寄生了许多飞来的种子，在这棵树上继续生长，年轮记录着四季冷暖带给它的或松散或紧密的影响。这些仪典行为虽然有太多变形扭曲，以至于我们认不出它们的原貌，却又在结构的深处保留着“遗传基因”，通过各种学科研究方法，我们也能追溯出它们的“族谱”。

流传中的文化涵化

这种通过诅咒、威吓和驱赶的意念贯穿的仪式的思维方式，与史前人可说是尽相一致的，所不同的只是形式上可能更繁琐或更奢华，某些细节性动作或唱词包含了某些衍生意义，反映出历史传承中的变形和辗转生出的抽象内容。

一个民间实例可以说明这种变形、转义的历史发展规律。在新疆，许多以前曾信仰萨满教的民族后来改信其他宗

教。但萨满教的一些原始因素还残存在民间，甚至是以变异的外表附着在新的宗教载体之上，或被新的宗教汲取，融合于新的宗教观念行为之中。

采用歌舞跳神为人驱邪治病是萨满的主要手段。维吾尔族民间巫师——“皮尔洪”（和田地区称“巴合希”）就是这样一个具有特殊品格，能通神、会驱邪治病的角色。我曾看过一个同事在新疆农村参加并录下驱邪治病仪式的全过程的录像。那里边的一些细节真是让人匪夷所思。

在巫师驱邪的过程中，音乐和乐器是联通神灵和人间的重要媒介。首先，巫师“皮尔洪”在一系列准备工作就绪后，要把鼓手们的手鼓依次拿过来，在香炉上熏烤一番，绕着一根象征通天的毛绳转几圈，又在病人头上绕几下，再还给鼓手。经过这样的程序后，手鼓就具有了神性，不同于一般的手鼓。接着鼓手们唱起“精灵歌”（巫歌），在歌声的伴唱下，巫师迫使病人癫狂起“舞”，而巫师自己已脱离了常人的状态，进入了通神的境界，如痴如狂。每五种曲调的巫歌为跳神一次（犹如一个疗程），视病人的病情而继续，直到病人筋疲力尽，摔倒在地，口吐白沫，这才停止。

跳神前的念咒召灵，体现了不同文化来源的互相涵化，巫师先念《古兰经》，这使这一原始文化遗存的活动在新的宗教文化环境中获得了合法身份；再念咒语，这段咒语保持了原始阶段的诅咒威吓的本质内容。咒语的大意是：我奉伟大真主之命，前来召集你们，不管你们是金头还是银头的神灵，来吧！快来吧！来把病人的病魔带走，还回他的灵魂。如果你们不服从我的命令，我将用咒语惩罚你们，用神剑刺杀你们，用神鞭抽打你们，用火烧你们……念毕咒语，鼓手们开始击鼓伴唱。歌词内容是：

真主啊，你是棉株，
我是菟丝子草，
让我缠绕在你身上，
让我落在你的枝头，
就像雄鹰一样将它抓起。①

---

① 摘自《新疆少数民族宗教仪式的音乐行为》，《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，164页。

这是典型的两种观念的混合，把萨满比作雄鹰，祈求真主给予力量。

最有趣的是，在这个严肃甚至有些怪异的场所，鼓手竟然唱起了“情歌”。当萨满扶着患者绕绳一周时，歌手继续伴唱：

啊，黑眼睛的美女，
你的睫毛多么动人，
我爱你受尽了磨难，
而你却全然不知。
美女啊，你坐在那儿，
仿佛园中盛开的花朵，
我的心为你燃尽，
就像笼里焦急的百灵。①

如果你在一本书中看到这样的歌词，一定会认为是情歌。可在这个仪式过程中，这首歌却是表达家人对患者的关心，而患者因精神失常而无动于衷，令家人感到万分痛苦和悲伤。

当仪式进行到“与恶灵搏斗”时，这是整个仪式中最紧张、激烈、精彩的一场。鼓手继续击鼓伴唱，鼓声紧急、激烈，与歌声、咒声汇成一片，所有的人的情绪都变得非常热烈兴奋。患者受这氛围的感染，起身紧随巫师跳舞，萨满挥剑舞鞭，象征性地刺向患者，表示与缠绕其身的恶灵搏斗。舞步越来越快，越来越紧张，如果不是亲眼看到，真是不敢相信，原本腰腿不灵的患者，竟会跳得那么激烈。直跳到病人浑身发汗，歌手才改为缓和的节奏，用歌声祈求真主治好患者。

这种来源古老但蒙上了后代他种文化观念的面纱、以更强的生命力存活于民间的仪式活动，音乐在其中扮演了非常重要的角色。乐器在这里首先是助祭的法器，鼓在萨满教中一直是一个象征性对象，它象征着巫师的坐骑，载着巫师在充满各种善灵、恶灵的空中飞翔。在仪式的准备过程中，如果手鼓不被巫师施以魔法，它们就只是些不具备任何神力的普通的鼓，它们所伴奏的歌声也同样不负载神力。但由于鼓被巫师施以魔法，持鼓演唱的鼓手们所唱的歌也就不同寻常，具有法力，既增添了巫师的神力，也感染了周遭氛围，甚至引领患

---

① 摘自《新疆少数民族宗教仪式中的音乐行为》，《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，165 页。

者做出平常所不能的举动。“情歌”在这里也有了完全不同的内涵与作用。

音乐在祭祀仪式上的作用和今天我们所理解的音乐的作用是完全不同的。在世界各地许多土著民族的祭祀活动中，有许多不同的歌曲用在不同的场合中。大多数歌曲所唱的语言和一般会话极不相同，甚至唱歌的人也不懂他们所唱的是什么意思，只有巫师懂得这些歌曲。这对音乐的当事人是无关紧要的，因为这些歌曲的神秘力量和魔力是自远古以来一直被大家所深知的。这样的情况在整个北美都可以见到。

在原始人那里，形象并不是纯粹简单的形象，形象与原本互渗，所以拥有形象就意味着在一定程度上保证占有原本，这种神秘的互渗概念可能是构成原始人在狩猎之前举行舞蹈仪式以及形成仪式程序的重要原因。从对一些土著民族的社会生活的观察中发现，有些部族的人就认为：“要确保动物出现，最重要的是必须获得它的好感。例如，在苏兹人那里，‘熊舞……在出发去打猎以前接连不断地跳几天……所有的参加者都

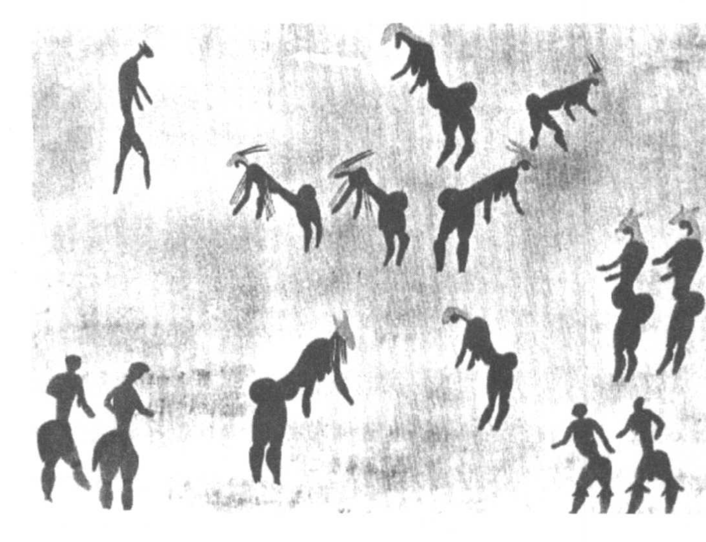


图17 面具舞蹈

唱一支歌，这支歌是对“熊神”唱的。他们认为，熊神是看不见的，不知住在什么地方。在出发去打猎以前，如果指望获得某种成功，就必须请教这个熊神，使它对自己产生好感……主要巫师之一在身上罩一整张熊皮……其他许多参加跳舞的人都在脸上戴一个熊头皮的面具。大家都用手准确地模仿熊的各种动作，或者是熊跑……’”[①]这种巫术仪式上的音乐舞蹈行为充斥着示好、讨好的观念。中国的一些狩猎民族也有自己模仿动物的舞蹈，从外在形式上的不事雕

① 转引自列维·布留尔《原始思维》，222页，原出于Catli, *The North American Indians*, pp.245—246。

琢，可以推想其由来久远。或许也有与北美印第安人的“熊舞”相类似的功能。(附图17)

二、商代的祭祀乐舞及后世余续

不知甲骨文是不是商朝人发明的，反正，我们今天从地底下挖出来的故事就是：因为聪明的古人发明了刻在甲骨上的文字，自商代起，中国历史从此进入信史时代，中国音乐也进入了信史时代，我们可以把地下文物和文字记载两相对照。民间的音乐和宫廷的音乐，在这时期里都有了飞快的进步。(附图18)



图18 甲骨文中关于求雨之舞的记载

由于农业、牧业、手工业的发展，人们发现有些石头在高温焙烧后会冶炼出另一种物质，这种新物质在高温时会变成液体，冷却后就变成比石头还硬的东西。而在新石器中晚期，人们从制陶技术中早已掌握了一些高温技术以及火焰的气氛控制技术，于是他们发明了青铜冶铸术，可以按照预先设计的造型铸出一个器具，当然他们还配出了最合理的合金工艺配方，铸出的青铜器达到了很高的水平，令世人瞠目。有了这样的技术，乐器的制作水平得以飞速发展，大

量精美豪华的乐器出现了，甲骨文中提到的“庸”就是那个新时代的产物。在安阳殷墟出土的编钟不但有好听的音色，还是一个有序的音列，可见当时的冶铸水准已经有多么高超。由此，一个问题产生了：即使是现在，这些也都属于大工程，绝不会是一两个人的偶然之作，那么，究竟是谁需要这些东西呢？又有谁可以不考虑吃穿，去造这些冷冰冰的东西呢？这就需要对那个时代的社会形态有所了解。

商代的社会背景

《国语·楚语》云：“古者民神不杂，民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是，则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。”专门负责仪式祭礼的巫师是社会的精英。他们既是一种能歌善舞、有沟通人与鬼神两界能力的人，又是以领导祭祀活动、掌握占卜并在仪式上跳巫舞为专业的人。祭祀仪式在商代是头等大事，所以，事实上，巫在商代政治中发挥重要作用，地位高如人王。有史为证：“伊陟赞言于巫咸，巫感治王家有成，作《咸艾》，作《大戊》。又云：帝祖乙立，殷复兴，巫贤任职。”[①]

史学家们已经获得了这样的认识，即在人类文明的早期阶段，宗教与政治是合而为一的。从为个人利益而施行巫术逐渐演化为为了部落共同利益而施行巫术。这个为大家行巫的执行者在某种程度就被看作是部落的核心人物，当部落的祸福都依赖于这些巫术仪式的履行时，巫师就上升到一种更有影响和声望的地位，会很容易获取首领或国王的身份和权势。“由巫而史，而为王者的行政官吏；王者自己虽为政治领袖，同时仍为群巫之长。”[②]从后世文献记载来看，夏禹可能就是一个巫师，兼为人王。《帝王世纪》云：“故世传禹病偏枯，足不相过，至今巫称禹步是也。”《墨子·明鬼》篇中则一再称禹、汤等圣王能率天下百姓敬事鬼神，故鬼神以天下赏之。这些传说故事都反映了人类早期的宗教领袖也是政治领袖。

---

① 《史记·殷丁纪》。
② 陈梦家：《商代的神话与巫术》，《燕京学报》，1936 (20)，485—576，535 页。

这就是商代政治的特征，即神权和王权合一，祭政合一，因此商代政治领袖与宗教领袖也合而为一。以巫师为代表的宗教集团在政治生活中占据十分重要的地位，而王者往往也是大巫。商朝的开国者汤就兼做巫师。《吕氏春秋·季秋纪·顺民》内载："昔者汤克夏而正天下，天大旱，五年不收，汤乃以身祷于桑林……于是翦其发，磨其手，以为牺牲，用祈福于上帝。民乃甚说，雨乃大至。"自汤以下，商代历任诸王都摄巫觋之事。陈梦家指出："卜辞中常有王卜王贞之辞，乃是王亲自卜问，或卜风雨或卜祭祀征伐田游。……王兼为巫之所事，是王亦巫也。"①

中国商代的祭祀乐舞一年到头在隆重地举行着，但这时的活动规模变得更为庞大和奢华，有助祭的乐器龢(和，小笙)、籥(编管吹奏乐器)、庸（铙）、鼓、磬等。奏乐时常伴之以舞。有些乐器也已得到地下出土文物的佐证。甲骨文中有"奏庸"、"奏鼗"、"奏𨚗"，有研究认为，庸为钟乐，鼗为鼗鼓，𨚗为弦乐，但还没得到音乐史学界的回应。《诗·小雅·甫田》云："琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨"，讲的是奏乐祭于地神以祈雨，可与甲骨文相参照，但由于没有出土实物，所以很难断定"𨚗"是什么。

那时已经出现了以音乐活动为生的人，主要有"巫"("觋"指男巫)、音乐奴隶和"瞽"(盲人，古代乐师)三种人。有关商朝民间音乐的材料很少，《周易·归妹上六》和《易·屯六二》是商代的民歌。

这个时期的乐舞基本上是以祭祀为主，与早期以对神鬼或人事施加超自然力的影响，达到控制鬼神的愿望而进行的乐舞相比较，已经不太一样了。它更强调通过一定的典礼仪式，与鬼神、先祖的灵魂沟通，祈求得到保佑，所以整个行为充满祈求、迎合的性质，虽然还仍然混杂着巫术施咒的心理，但确实已经倾注了更多的信仰。商王甚至亲临祭祀之事，以自我牺牲、谢罪祈灵来求雨。②

① 陈梦家：《商代的神话与巫术》，《燕京学报》，1936（20），485—576，535页。

②《吕氏春秋·季秋纪第九·顺民》有载："昔者汤克夏而正天下。天大旱，五年不收，汤乃以身祷于桑林，曰：'余一人有罪，无及万夫。万夫有罪，在余一人。无以一人之不敏，使上帝鬼神伤民之命。'于是剪其发，鄜其手，以身为牺牲，用祈福于上帝。民乃甚说，雨乃大至。则汤达乎鬼神之化、人事之传了。"

有文字可考的祭祀乐舞就有祭祀图腾和先妣的《桑林》，歌颂商汤开国功绩、祭祀商代直系先王的《大濩》，求雨之舞《雩》。相传《桑林》、《大濩》是商汤时的乐舞，是大臣伊尹创作的。

商代乐舞《桑林》本是一种大型的、国家级的祭祀活动，性质与祭“社”（土地神）相同。直到春秋的墨子时代（约公元前5世纪），“桑林”仍是万众瞩目的盛大祭祀活动。“桑林”之祭所用的乐舞就称为《桑林》。《庄子·养生主第三》曾经用十分流畅的笔调描写庖丁解牛时的动作、节奏、音响“莫不中音，合于《桑林》之舞”，根据这种间接描述，我们可以想见，《桑林》乐舞是强而有力又轻捷灵巧的，而且音乐震撼人心。

商代的雩祀

对于以农业和畜牧业为主要生产事业的商人来说，天气变化、降雨多少事关重要。所以他们十分注意雨情雨量变化，甲骨文中卜雨内容很多，对雨的描述很细致：“大雨”、“小雨”、“雨小”、“雨少”、“少雨”、“多雨”、“疾雨”、“雨疾”、“雨不疾”、“从（纵）雨”、“延雨”、“去雨”等。因雨对人们日常生活影响较大，故有祭雨之礼。商代的祭雨，大略有三类：一类是直接向雨神致祭，请求来年风调雨顺。另两类就显得比较重在社会功利目的。一类是在雨水盛多易构涝积灾之际，就赶紧求神许愿，行去雨、退雨、宁雨之祭；还有一类，正好相反，是当旱情极端严重之时的求雨之祭，困于危急，灾害波及的社会面大，故祭礼繁杂而隆重，耗费的物力人力也不小。

向雨神致祭的祭仪主要是烧燎祭，烟气如同云雾升腾盘旋，飞向天空。云能致雨，或又与云神同祭。这类祭雨比较直观，原始意味很浓。而以乐舞牺牲等利益交换原则和酬答关系来取悦神灵的是献祭、乐舞祭祀。甲骨文专门记录了在求雨祭礼中奏乐舞蹈的舞师的名字。“惟万呼舞，有雨。惟戌呼舞，有大雨。”万、戌都是舞师的名字。他们头戴羊角面具，可能干脆扮作羊，跌足而舞，手拿着玉斧铜斧，跳武舞。同时歌唱：

惟商奏有正，有大雨。

惟各奏有正，有大雨。

惟嘉奏，有大雨。[①]

有研究认为“商”、“各”、“嘉”等名可能是商代歌乐的曲名。奏乐伴舞求雨时，不仅有歌声吁嗟以辞祷告，还属文于册，焚以祈示。这真是令人惊讶。费了好大劲儿刻下的文辞，再一股脑儿地烧了，是诚心可鉴还是“愚心可鉴”？不过，这就是现代人无法理解古人的地方了。那时所做的一切，都是有非常具体的功用的，哪能像我们现在这样造出许多根本是为有闲者把玩的东西。若不是重要到占据了生活的几乎全部内容，怎会如此隆重地制作些专门为了焚烧而刻的文字？

商代的燎祭雨神，去雨、退雨、宁雨之祭，以及旱暵时的土龙求雨和焚巫尪祈雨等祭礼，以其场面和内容来看，一般都是在野外露天场所举行。但奏乐歌舞的求雨祭礼，主要是上层贵族的高层次祈雨方式，是在封闭式露天庭院举行的。

祈雨民风

祈雨的活动从古到今、从南到北一直发生着，即使到现在这个科学技术高度发达，似乎人的科技手段已是无所不能的时代，在那些远离城市的地方，吁嗟祈告的求雨声仍年复一年地飘荡在骄阳下、热风中。而且，在各地发生的祈雨活动中，惊人地保存着古籍甚至甲骨文中记载的行为特征。在长期的变迁中，原本性质不同、泾渭两分的“巫术仪式”和“祭祀仪式”也已变得互相混杂，交错并用了。

翻开历代史书，祈雨祭祀是历朝历代的重大仪典，每代帝王都奉行不悖，最集大成者当数清朝帝王。《清史稿·志五十八·礼二》：

乾隆七年，御史徐以升奏言：“春秋传：‘龙见而雩，为百谷祈膏雨也。’祭法：‘雩宗，祭水旱也。’礼月令：‘雩，帝用盛乐，命百县雩祀，祀百辟卿士有益于民者，以祈谷实，是为常雩。’周礼：‘稻人，旱暵又共雩敛。’春秋书雩二十有一，有一月再雩者，

① 《甲骨文合集》第30032片。

旱甚也。是又因旱而雩。考雩义为吁嗟求雨，其制，为坛南郊旁，故鲁南门为雩门，西汉始废，旱辄祷郊庙。晋永和立坛南郊，梁武帝始徙东，改燔燎从坎瘗。唐太宗复旧制。宋时孟夏雩祀上帝。明建坛泰元门东，制一成，旱则祷。我朝雩祭无坛，典制似阙，应度地建立，以符古义。"下礼臣议。议言："孟夏龙见，择日行常雩，祀圜丘，奉列祖配。四从坛，皆如礼。孟夏后旱，则仿唐制，祭神祇、社稷、宗庙。七日一祈，不足，仍分祷。旱甚，大雩。令甲，祈雨必望祭四海，至是罢之。又行大雩，用舞童十六人，衣玄衣，分八列，执羽翳，三献，乐止，乃按舞。歌御制云汉诗八章，毕，望燎。馀同常雩。至久雨祈晴，宜仿春秋传鼓用牲，通考禜祭制，伐鼓祀少牢。禜祭国门，雨不止，则伐鼓用牲于社。罢分祷，停僧道官建坛讽经。其直省州、县旧置跟耤田坛祀，仍依雍正四年例。孟夏行常雩，患旱，先祭境内山川，次社稷。患霪潦祈晴，如京师式。"十七年，增祈雨报祭乐章。

清代遵循前代的制度，引经据典，又将雩祀扩大为全国性的祭祀，除例常的孟夏（初夏）择日举行的"常雩"，每年在各级地方举行；如遇祭祀过后仍然干旱，还会举行更大更高一级规模的神祇、社稷、宗庙三祭；遇特大旱情举"大雩"，献武功文德两式乐舞，舞童编制也越来越大，祈雨报祭的乐章也愈见增加。这种见于史载的祈雨，是国之大事，御驾亲临，应该算是直承商汤以身为牺牲，谢罪祈灵的作为。当然这时的皇帝，身份已全不同于商汤时，以贵为真命天子之身怎么可以真像远古时以身为牺牲乞请神灵？史载康熙语录："朕临御五十七年，约有五十年祈雨"，"昔年曾因暵旱，朕于宫中设坛祈祷，常跪三昼夜，日惟淡食，不御言酱，至第四日，步涉天坛虔祷，油云忽作，大雨如注，步行回宫，水满雨靴，衣尽沾湿。后各省人至，始知是日雨遍天下。朕自谓精诚所感，可以上邀天鉴"。这样的御临亲为，常跪三日，恭敬祈雨，早已被奉为德行的典范。

民间也有种类繁多的祈祷仪式，主要可概括为"春祈秋报"，集中体现了人们针对天象，以各种手段方式来转化不利因素，求得风调雨顺。

最近的一次研究人员所作的民间祈雨现场实录是2000年夏季。在这次实录中，学者们看到了许多本以为早已消失

了的仪式行为。[1]公元2000年7月17日、18日两日分别发生在陕北榆林龙眼沟和黑龙潭的祈雨仪式，有领唱“祈雨调”的“叫雨”，有占卜的“神婆”，有供奉着龙神牌位、披红挂绿的“神楼子”和宣告之后焚烧的“祈雨祭文”。这些都可以直接呼应于商代祭祀中的细节。“叫雨”、“神婆”似乎是古代巫师一人的职能分化。在龙眼沟祭祀仪式中，“神婆”这个角色是很有意味的。首先，祈雨有“女人禁忌”，女人不仅不能参加这样的活动，甚至不能偷看，否则会受到严厉惩罚。可这位作为神婆的妇女，因为她的超常能力，具有神性，所以在信仰领域中可以被看作是个无性别的人。另外一个隐性的原因大概是，由于这个习俗由来久远，在它产生之初，巫就多为女性，不是有“在男曰觋，在女曰巫”之说吗？所以有能力通灵的、可称为半神半人的“神婆”就不受这个针对俗人的禁忌的约束。祈雨要断屠忌荤，在这仪式中担任主祭的“水善雨”应该是一辈子未婚的人，这样才能表达对神灵的诚心。这都是远古时无私牺牲献祭的后世表达，强调的是精神层面的牺牲，在现实物质存在的形式上则变通圆转。焚烧祈雨祭文的行为方式更是可以一直上溯至商人的祭祀。那么这种古老的形式上所吟诵的“祈雨调”是否也像这仪式本身一样古老呢？

在世界的其他角落，也有各种各样的祈雨巫术仪式，住在美洲新墨西哥的祖尼人也是一个礼仪之族，他们的志趣全部集中在丰富而繁复的典礼生活上。他们相信仅凭宗教仪式活动本身就可以产生超自然的力量。在祈求雨水的巫术仪式中，有很多细节与我们前边提到的龙眼沟祭祀行为非常相似。在仪式上跳一种蒙面神舞，这表示通过戴神的面具这样一道程序，凡夫俗子可以变成神灵肉身，神灵就会赐神给他们，这种思维逻辑和前边提到的维吾尔族“皮尔舞”中手鼓经过巫师施法而获得神力的思维是一致的。

巫祭中使用的音乐直到今天还是可以在很多民族、部落中看到。比如朝鲜半岛的巫乐，包括祈求家庭进财纳福的安宅巫祭、为死者祈冥福的奥巫锹、祈

---

① 详见《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》一文中两次仪式的记录，载《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，437—441页，443—446页。

求全村进财纳福的堂巫祭，在各种祭典活动中都有不同的音乐。日本冲绳地区的祭祀音乐也非常丰富，主要是祈求、祈愿，有村落祭祀和宫廷祭祀。参加祭祀的女性头领唱祭祀的神歌。在斯里兰卡，音乐主要是伴随着节日和咒术仪式舞蹈、队列的歌唱，咒术仪式歌舞主要贯穿着抚慰神不要发怒的心理，以鼓为主要乐器。美国印第安人在“驱赶敌人的仪式”（生病的原因是由于仇人或外族人的亡灵作祟，只有驱除这些亡灵，才能把人的病治好）上要从头唱到尾，连续好几天。音乐还可以传递信息，在医疗过程中，音乐所起的作用如同草药。这类求雨、祈求丰收和治病的歌可能会是作为非常古老文化的唯一残存被保留下来的。因为人们在生产力提高、生产方式改变后，生活方式也会随之而有所改变，但在人们的观念中，对用于巫术的音乐的诚惶诚恐却是不容易改变的，他们认为这些歌曲一经改变，就会损害巫术的魔法作用，所以，可能这类世代相传的某些歌甚至比语言、宗教仪式还要古老，即使有些歌词片断已经无人能懂，但人们仍然相信音乐所具有的魔力。

正是由于音乐在巫术活动中如此不可分割，如此有魔力，才导致后来欧洲中世纪早期教会时期罗马音乐实践传统的消失。因为罗马的民间音乐与教会所认为的异端邪教的社会活动联系太紧，所以不仅要打击那些活动，排斥那些令信徒们联想到邪恶的音乐，最好可以抹掉对这种音乐的记忆，以此断绝皈依者对过去异教生活的一切联系。

三、作为礼乐的祭祀乐舞

西周社会的宗法结构

在周文王的准备下，周武王伐纣而得天下，建立西周（约公元前11世纪—公元前771年）。以宗法血缘关系为纽带，建立起周天子统辖下的地方行政系统，这样可以加强周王朝的统治。这样的分封制还为天子、诸侯、卿、大夫、士这一等级序列的礼制的产生，提供了重要前提。

如果说“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼”的话，那么周代人则“尊礼尚施，事鬼敬神而远之”（《礼记·表记》）。凡事讲究礼仪，对于鬼神，虽敬

却远之。商代那种尚鬼的神秘色彩，到西周已经淡薄。周代的祭祀对象分为天神、地祇、人鬼三类。天神有昊天上帝、日月星辰、司中、司命、风师、雨师；地祇有社稷、五祀、五岳、山林川泽、四方百物；人鬼则指祖先而言。祭祀各方神灵的仪式就是“礼”。周代是最早对“礼”（祭祀、朝飨等仪式）和“乐”（伴随“礼”进行的乐舞）作出规定的时代，这就是史书上所说的“制礼作乐”。礼乐制度影响了中国几千年，一直到清代结束；每个时代的具体内容并不相同，但理论上都以周朝法式为楷模。周代的礼乐制度有两条基本内容，一是规定等级，二是规定伴随礼的乐舞基本是雅乐。

因为礼乐是社会上层的活动，所以，要了解周朝的礼乐制度，就必须先了解这个社会上层的结构。其实，早在商代就有分封诸侯的现象，因为领土大了，当然要派些人到各地方，去管理那里的事物，这样便于统治。但他们并没有像周代那样大规模地为自己的同姓族人分封诸侯，而主要是靠发展子姓部族的努力来巩固以其为首的方国联盟。他们的崇拜是和家族联系在一起的，尊崇和祭祀尽量多的先祖，便可以在更广泛的程度上凝聚子姓部族的力量，从而形成方国联盟的稳固核心。周代也搞分封，应该说是取法于商的，但他们主要是把自己的同姓、族人分封到全国各地去成为当地的统治者。例如周初封到商的故地建立卫国的就是周公的弟弟叔康，西周末年受封建立郑国的则是周宣王的庶弟友。因此周代的分封诸侯，是把“宗法”与“封建”（封侯建国）结合起来的做法，由此便形成了围绕姬姓（周武王姓姬名发）宗族的层层“大、小宗”的严密等级关系。诸侯对于周天子，是小宗跟大宗的关系；诸侯又分其领土给卿大夫，这些卿大夫对于诸侯，是另一层的小宗跟大宗的关系；卿大夫再把领土分给末等贵族士，这些士对于卿大夫，又形成一层小宗对大宗的关系。

礼乐制度，就是对于这个严密的宗法等级的强调和固定。什么等级的人，享用什么等级的礼乐。就乐而言，等级的内容则包含有对乐舞名目、乐器品种和数量、乐工人数等的绝对限定，超出规格就是严重违法。在各等级贵族自己以及他们之间的活动中基本采用所规定的雅乐，也就是岐周音乐，这无疑能在

一定时期内起到加强宗族观点、形成“天下一家”思想的作用。

西周的礼乐制度和六代乐舞

西周时的祭祀乐舞在这样一个制度体系里，处处有章可循。他们建立起了中国历史上第一个比较明确的宫廷“雅乐”体系和完整的音乐教育制度。这个制度体系最外在的表现就是各等级配合相应规模的礼乐器和歌舞乐队的编制。天子、诸侯用乐、享乐都有规定：

> 成王以周公为有勋劳于天下，是以封周公于曲阜，地方七百里，革车千乘，命鲁公世世祀周公以天子之礼乐。①

> 昔者，周公旦有勋劳于天下。周公既殁，成王康王追念周公之所以勋劳者，而欲尊鲁，故赐之以重祭。外祭则郊社是也，内祭则大尝是也。夫大尝，升歌《清庙》，下而管《象》，朱干玉戚，以舞《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之乐也。②

这两则史料清楚地说明了用乐的限制，只有天子之乐可用八佾的舞队，而鲁公则因为自己的父亲曾经辅佐周王有功，被赐以天子之乐。八佾之乐，就是八人组成一列，共有八列的舞队（64人）。他们还规定了王的乐队和所用的乐器可以排列在东西南北四面，诸侯排列三面，卿和大夫排列两面，士只能排一面。舞队的人数也从八人一行，共八行的八佾递减为六佾、四佾。

所有的郊庙祭祀、宫廷仪礼、乡射、军事典礼等仪式活动中使用的各种乐舞，都属于雅乐，最重要的是“六代之乐”：

> 黄帝之乐《云门》 以祀天神
> 尧之乐《大咸》 以祭地示
> 舜之乐《九韶》 以祀四望
> 禹之乐《大夏》 以祭山川
> 商之乐《大濩》 以享先妣
> 周之乐《大武》 以享先祖

这就是被后世儒家奉为雅乐的最高典范，也简称为“六乐”，都是当时带有

① 《礼记·明堂记》。
② 《礼记·祭统》。

史诗性的古典乐舞，内容都是颂扬各个时期的最高统治者。

除了在“国之大事，在祀与戎”的重大祭祀中用的“六代之乐”，另有六小舞用于雅乐：

《帗舞》 舞者手执五色丝织彩条扎在一起的舞具

《羽舞》 舞者手执鸟羽制舞具

《皇舞》 舞者手执五彩鸟羽的舞具

《旄舞》 舞者手持牦牛尾而舞

《干舞》 手执盾牌而舞

《人舞》 长袖起舞

六乐中的《大武》是周代创作的乐舞，《礼记·乐记》记载《大武》共有六成：“且夫《武》，始而北出，再成而灭商；三成而南，四成而南国是疆；五成而分，周公左，召公右；六成复缀，以崇天子。”

“六成”就是有六段，武王的功德分六个阶段叙述，每一成里有一个主题。第一成描写武王出征，第二成是武王克殷，第三成是武王征伐南国，第四成是武王征服了南国，第五成是让周公、召公分别统治东、西两方，第六成是胜利班师回朝。这个乐舞中歌唱部分的歌词经考证，就是记载在《诗经·周颂》中的《我将》、《武》、《赍》、《段》、《酌》和《桓》等篇章。由此可见，这出乐舞内容丰富，必然会有相应规模的结构来表现。《左传·襄公二十九年》记载了春秋晚期吴国公子季扎在鲁国观看《大武》的表演，大为赞叹：“美哉！周之盛也，其若此乎！”

上古舜帝之乐《九韶》演变为皇室祭祖之庙乐，为皇祖专用，是天子宗庙制度的重要组成部分。因为它结构庞大、丰富多变，包含多个段落，所以也被称为“九辩”、“九歌”。古典文献中留下了太多关于它如何瑰丽优美的评说，在古代长期被视为艺术典范，甚至被看成是上天传来的美乐。《山海经·大荒西经》说：“开上三嫔于天，得‘九辩’、‘九歌’以下。”孔子曾于公元前517年在齐国闻韶乐，感慨地说“三月不知肉味”，“尽美矣，又尽善也”，这是说无论形式还是内容都已达到极致，太史公司马迁也称颂韶乐的作用说：“天下明德皆自虞帝始。”

季扎还看到过《大濩》、《大夏》的表演，连连发出惊讶的嘘叹：看到过

《大濩》，他说："圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也"；看到《大夏》，他说："美哉！勤而不德，非禹其谁能修之？"从他的赞美之词中，我们可以猜度出那些场面都是很壮观的，其实，就从出土的西周乐器也可以想见那时的场面。

"八音之中，金石为先"，商、周贵族宫廷中的祭典与宴乐都离不开钟、磬这类礼乐"重器"，其数量多少和形制的大小也代表着主人的身份地位。这种青铜打击乐器，从三千年前的夏王朝的铜铃开始，到商代的铜铙、西周的镈钟，东周的各类编钟，形制越来越复杂，编列越来越大。陕西扶风县齐家村出土的西周晚期八件一组的柞钟不仅显示出王者之大气，还提供了当时已经十二律俱全(即一个八度内的所有半音已经制度化)的佐证。因为在扶风豹子沟出土的西周晚期的甬钟(周宣王时期，公元前827—前781年)上边的铭文是乐律名"无射"，这为《左传·定公四年》追述西周前期有大吕钟、姑洗钟提供了间接的证明。据此，可以相信，西周已经有了十二律。西周甬钟的结构特点是一钟能发双音，这才真是很神奇呢。世界各地的钟都是一钟一音，那种圆形的钟体能够发出悠长浑厚的声音，但中国先民却发现了声学上的振动秘密。中国古人不仅设计出最合理的合瓦式结构，还能在冶炼、熔铸技术上控制，使之发出清晰准确的音高，这个科学史上的奇迹并不是当它们刚一重见天日时就被世人知晓的。

西周时的礼乐制度从出土西周编钟的规模也不难看出。从周初的三枚一组，增加到八枚一组，与古书《周礼》所表述的典型雅乐的音阶形式也相同，可见这一长时期的钟全都是演奏周雅乐用的，而且王家气派也越来越大。

从社会的进化规律来说，生活水准总是朝着越来越高级和繁琐的方向发展。比较起商王统治天下之初，一切似乎还带有粗犷、简陋的风格而言，周代的王室可是越来越讲排场。歌、舞、乐分别演奏，有不同类型的乐器伴奏，并且非常符合各类音乐的风格气质、音色特征。在周雅乐中，舞蹈由笙管和歌唱配合，歌唱由弹奏乐器瑟或簧管乐器笙伴奏，器乐即所谓"金奏"，是钟、鼓、磬的合奏。"金奏"规格很高，只有天子、诸侯可用。大夫和士只能单单用鼓。钟和磬以其宏大的音量和特有的音色交织成肃穆壮丽的音响，加上鼓的配合，确

图19　铜壶乐舞图



实能造成天子、诸侯"至尊至高"、威严无比的功效。这一类乐器得以长足发展，应当承认是贵族社会所作的准确选择。不过，用我们今天俗人的眼光看来，可能还因为"金奏"的乐器制作并非易事，非王室不能承担。试想想，钟、磬都成编成列，鼓也个大声壮，《尚书》、《诗经》中都说某鼓长八尺、某鼓长一丈二尺，真要置办齐全一套"金奏"家什，也还是要财力殷实。四川成都市郊百花潭出土的铜壶乐舞图，是春秋末到战国前期的制品。第二层是乐舞场面，有两人敲击四件一组的编钟，两人击奏五件一组的编磬，右侧一人击奏建鼓，与四位立者相间跽坐者正在吹奏笙或排箫。(附图19)

从上古的诸多文献材料作出的综合分析告诉我们，西周所用雅乐，其歌唱部分均属于《诗经》中的《周颂》和《大雅》、《小雅》，而这些，全都是岐周乐歌，那是周人故乡（今陕西岐山县）的音乐。至于《国风》，只有其中的《周南》、《召南》可以用于等级较低的"礼"，而且也只是较晚时代才出现的现象，因为二《南》基本上是西周晚期的作品。

西周长达三百年，事实上过不了这

么长时间，雅乐岐周音乐的本来意思就慢慢被遗忘了。何况岐周是全国政治中心，“雅”顺理成章地转而产生了“正”的意思。“雅言”的意思已等同于“标准语”，“雅乐”的意思则等同于“正规音乐”、“礼仪用乐”。周雅乐用岐周音乐唤起并统一人们宗族观念的意义已经渐渐丢失。因为按礼乐制度规定不能变动的音乐，随着时间的远逝，即使是贵族也会越来越对之感到隔膜。他们在自己的领地已经经营多年，应该渐渐融入当地民风，方言、生活习俗都势必随当地环境而改变，祖地岐周成为一个遥远的记忆，已经不能唤起他们的向往向心之情，所以那种雅乐在他们眼中渐渐地就变成了“古乐”。如此，西周雅乐的政治作用与其“古乐”一起萎缩、僵死，就是不可避免的历史命运。

维护礼乐制度的“音乐学院”

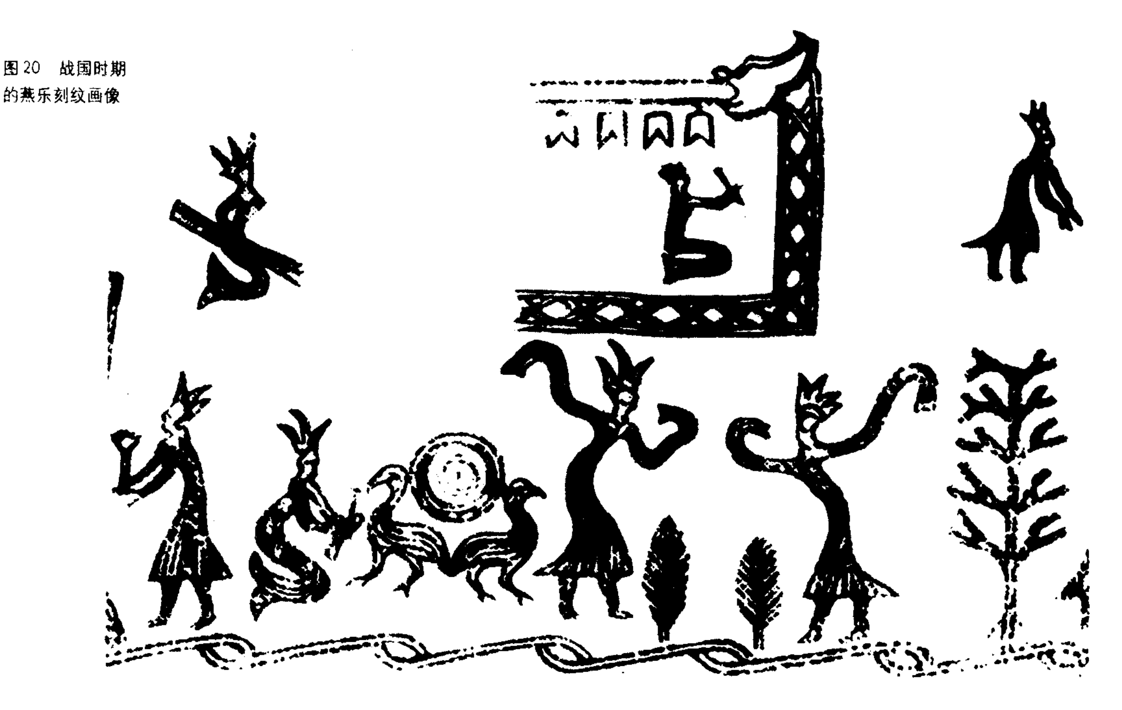
早在商代，就已经形成了专以音乐为生的一种人群——音乐奴隶，还有一种人也是以音乐为生的，但地位稍有不同，就是被称为“瞽”的古代乐师。这些人必须提高他们的技能以维持生存能力。音乐在这样一些专职人员的手中得到了充分的艺术化发展，这和考古出土的乐器由简到繁的发展是一致的。到了西周，乐得到极大重视，专职于音乐的人的成分也发生了重要变化。有专门管理乐舞表演事务并进行音乐教育的机构，可以称为世界上较早的“音乐学院”，专门培养王和贵族的子弟——“世子”与“国子”们。这些年轻人13岁就入学，为了被培养成有修养的贵族而接受一系列的“学乐”、“诵诗”、“射御”、“舞蹈”等教育。在这里，任管理职务的人称“大司乐”，属于中大夫等级；专门教导“世子”、“国子”们习练乐舞艺术的乐师，属下大夫。各种乐器都有专门的教师，如磬师掌教击奏乐器磬、编钟，教缦乐、燕乐之钟磬。在祭祀场合中，还要奏缓慢的雅乐。笙师掌教吹奏乐器龠、竽、笙、埙、箫、篪、篴、管、舂、牍、应、雅，以教祴乐。钟师和镈师则是在祭祀时执掌“金奏”的人，他们都属于中士等级，是贵族中较低的等级。在祭祀仪式中演奏雅乐的人也是这些“世子”、“国子”、大夫、士们，“瞽”乐师还要配合大司乐等乐官教导王公贵族子弟。

当西周雅乐中的歌、舞、乐分立，就

意味着一些人必须专攻歌或舞或乐，他们理所当然地成为我们今天所说的音乐家了。他们所表演的音乐已经不同于商以前那种只为祭祀仪式而歌而舞的乐舞，那是有更复杂的表演技能要求的乐舞。

西周时的宗教信仰是以天神崇拜和祖先崇拜为核心，以社稷、日月、山川等自然崇拜为翼羽，以其他多种鬼神崇拜为补充，形成相对稳固的郊社制度、宗庙制度以及其他祭祀制度，成为宗法等级社会礼俗的重要组成部分，是维系社会秩序和家族体系的精神力量；祭祖与敬祖成为中国人普遍而基本的信仰，这就是宗法性传统宗教。这种宗教的基本信仰就是“敬天法祖”。从宗教的组织活动上说，传统宗教没有一套独立的教团组织系统，它的宗教祭祀活动由国家、宗族、家族、家庭所组成的宗法组织体系来兼管。一个人在宗教祭祀活动中的地位与作用并不决定于他的宗教学识、才干、经验，只决定于他在宗法组织中的等级地位。所以仪式上行乐的特殊意义和效果就远比古代巫师所行之乐要淡得多。祭祀活动已经变成一种起教化作用的形式，作为祭祀的礼乐最终与世间的礼俗融为一体。用于祭祀礼仪的祭祀乐舞发展到这个阶段，与远古巫术中的诅咒、威吓，想控制自然的心理已经截然不同，虽然还有些祈求、迎合之

图20　战国时期的燕乐刻纹画像



意，但也不是主要的了。乐舞的排场更主要的功能是显示王者威仪，震撼天下，强化威权。中外历代帝王都有形式不同的礼乐仪式，各有各的排场，意义互相雷同。音乐、舞蹈作为艺术品而独立存在的情况越来越普遍。(附图20)

古埃及、美索不达米亚的祭礼体制

根据埃及法老文献的分散记载，音乐生活和节庆祭典是完整的活动。他们甚至创造出一个叫“Hesu”的神，按原来的字面意思翻译就是“歌者”或“指挥”，还有专门的字形表达指挥向乐队或乐师示意的标志。许多艺术古迹的图像都向我们显示了各种乐器演奏方式和使用场合是为了履行宗教仪式。一些象形文字的文本和铭文被鉴定为宗教祭典中的表演脚本，有歌词和导演指示，那些作为歌词的诗篇说明，那是被口头相传的咏唱诗篇。这些在祭典上唱的神歌，歌词的结构形式甚至会令我们对音乐的结构作出些初步判断。在埃及古王国时期（约公元前27—前22世纪），就有享有特权的上层和具有巩固地位的祭司，各等级人群构成的社会形态显示出一个清楚的神界王国。乐师的称号，音乐的分类、用于什么场合，已经有了明确的分工及功用。唤醒国王的歌曲变为宗教仪式中呼唤诸神苏醒的祈祷歌，每天早上在所有的神庙都要呼诵这首歌。史前埃及人相信自然魔力的音响可以对自然产生作用，这种观念一直延续下来，古埃及人相信这歌曲所具有的咒语含义在宗教仪式上是有作用的。自十八王朝（公元前16世纪—前14世纪）起，神庙乐队和宫廷乐队的职业乐师的地位要高于参加私人府邸节庆活动的艺人，另外还有乞讨乐师和受雇于临时活动的巡回流动的演唱班子。这样的划分说明，在行乐的同时，就强烈表达出一个社会结构的高低贵贱之分。

从公元前3000年以后，美索不达米亚就有了越来越多的社会职业分工，分化出职业乐师和半职业乐师，祭司和神庙管理人员，甚至有专门负责监督演奏tegltu乐器的女子、念咒语者（他专门在仪式上使用召唤鬼神的套语和颂歌，并使用一些助祭的音响器）、在葬仪和祭祀仪式上的哭丧妇。乐器演奏者即神职乐师要与各种祭司合作。还有一种职业是专门在丧葬仪式过程中唱挽歌和在

神庙中唱哀歌，以此来平息神的愤怒；还有一种人专对神或国王欢声歌唱颂扬的音乐，以表达对神和国王的赞颂祝福。而且这种职业由于收入颇高，渐渐地，有时一个人会同时担任若干音乐职务，有人会花钱买这个职务，家庭内部代代传承这个职业。有不少研究古代苏美尔王朝的论文提到那个时代的法律文件记录了关于神职乐师的薪俸规定。在早期苏美尔国家的神庙中，音乐就是祭神活动的基本组成部分。在进行日常的祭神仪式中，音乐是祭司与神交谈的最相适应的“语言”，乐器是神圣的祭器。为了祭司的代代相传，还有由寺庙专门设立的学校对将要在神庙里供职、从事宗教礼拜宣唱和乐器演奏的祭司们进行培训。在公元前2000年，这种学校逐步脱离了神庙或王宫的束缚，逐渐独立而成为私人设施。

印度吠陀时期的祭祀

大约公元前2000年起，一群自称为雅利安人的印欧人部族从西北侵入印度，不清楚他们从哪里来，看来是为了给自己的大批畜群寻找草地。约公元前3000—前2000年间，他们逐渐离开中亚地区，马匹和战车令他们强悍，征服了他们所经过地区的所有居民，在公元前1500—前1200年间抵达印度，他们最古老的文献《梨俱吠陀》记载了这些经过。他们祭祀很多神，根据想像，通过供奉祭品和以魔法召唤或强迫神祇满足自己的愿望。在吠陀时期，这种祭祀活动发展成为一种讲究排场、涉及生活的各个方面的祭献仪式。祭司们以攻研长久而获得的知识《吠陀经》以及他们所保守的秘密为他们的经文和颂歌增添了神秘的效果。他们所具有的超自然力使他们享有神一般的威望，并占据全社会的最高等级。他们用苏摩酒——一种从植物中提取的饮料，具有让人醉倒并产生幻觉的效力——作为祭献的中心，唱着一代代口头传下来的诗、咒语、颂歌和歌，在祭祀场所的四周设置地鼓，作为加强音响的共鸣装置，还在上面蒙上润湿的皮子。

吠陀时代思想渐渐有了变化，在祭司对祭祀仪式起着重要影响的同时，原来的神祇都丧失了原有的权力和意义，祭司固定持有的信念是最重要的。在进行祭祀和演唱颂歌时，最微小的错误也

会酿成不幸，而这种灾祸也只有祭司能够消除，所以，祭司的权力、地位越来越高。《梨俱吠陀》的语音起伏于三个音之中，旋律线围绕当中一个音作上下全音或半音的波动，有时也可以围绕一个小三度波动。这部吠陀经中的一万多首诗，原文几乎没有根本改变地口口相传了3000年之久，那么有理由相信，念诵的音调也不会有什么变化。而另一部经《娑摩吠陀》则是由旋律性的颂歌组成，在漫长时间的唱颂中，受各地形形色色演唱的影响，方言音调和旋律音调的矛盾，会使旋律音调在念诵过程中发生变化。吠陀祭祀的复杂仪式和祭司歌手们的繁琐分工反映出整个仪式关注的核心是针对特殊的人——祭司，而不是神。宗教的音乐和世俗的音乐就快要混杂了。

第二节　宗教音乐

音乐基于自身物质特征和物理属性的艺术化发展，必然脱离最初所依附的其他载体，而成为一个真正具有美感意义的符号，被用于文化的不同事项中。就祭祀仪式而言，音乐已经从最初以自身的“声音魔力”去影响自然，进而变为装点形式，利用美好的外壳来提升宗教的教化力量。反过来，宗教对于促进

图21　教堂穹隆式天顶



音乐形式变化方面，也曾起过巨大作用。这里所谓宗教音乐，是指在宗教仪式中和宣讲教义时所进行的音乐行为。

宗教音乐由于承担了特定的宗教使命，而具有或宏伟庄严或神秘恬淡的性质，人们巧妙地利用音乐无形的特点，创造了神秘的宗教气氛。自公元1世纪左右基督教传入罗马帝国以后，信仰上帝的人们就被告知自己的生之原罪，只有向基督赎罪才能拯救自己的灵魂。歌唱和不停地祷告，向耶稣请求悲悯和宽恕，才能克服内心的胆怯。当歌声从虔敬的教徒心中唱出，在从巴比伦人那里辗转学来的穹窿顶教堂内部回荡，人们真实地感受到自己灵魂向上飞升的喜悦与满足。(附图21)

一、欧洲宗教音乐的发展

欧洲宗教音乐的源头要追溯到犹太教，虽然有些学者并不完全同意这个观点，但在两者的仪式活动方面确实有后来者对前者的模仿和参照。犹太教的公众崇拜在圣殿（在耶路撒冷的第二座圣殿，公元前539年矗立在原所罗门圣殿的旧址上，直到公元70年被罗马人毁坏）举行，在献祭过程中，唱诗班唱一首诗篇，一周内每天规定不同的诗篇，用弦乐器伴奏。在重要节日，人们作个人献祭时要唱带有哈里路亚叠歌的诗篇，有一个管乐器和弦乐器一起伴奏。圣殿献祭与基督教弥撒有明显的相似之处，都是纪念最后的晚餐。不过，后者只是象征性的献祭，有些仪式细节就变得符号化了，比如以酒代血，以饼作为基督的身体分食，模仿了犹太人逾越节领圣餐和伴以诗篇吟唱的形式。教会圣咏最早全是单音音乐，可以看出它传承了犹太宗教音乐的某些元素，深受犹太宗教音乐的影响。还有一种说法是，希伯来人的宗教音乐很少有沉思默想的意味，尤其显得响亮热烈，很适合赞美诗篇中洋溢的激情。

保罗·朗多尔米说："最初的基督教徒很少唱歌或者根本不唱，由于遭受迫害，他们躲藏起来，而歌声会暴露他们；如果有时他们敢于哼几句旋律，那也总是没有任何乐器伴奏的。"①这倒是比较

① 引自保罗·朗多尔米：《西方音乐史》，9页，人民音乐出版社，1989。

符合基督教早期的生存状况。

早期教会从耶路撒冷经过小亚细亚向西传播到非洲和欧洲，在这个过程中，它吸收了不同地区的音乐要素。基督教歌曲在叙利亚、迦勒底、埃及得到了最初的发展，《圣经》上的赞美诗提供了歌词，歌曲则是当时流行的曲调，并很快发展成为赞美诗独唱、应答圣歌（独唱和合唱）、应答唱和（交替的两组合唱），还产生了《哈利路亚》上帝赞美歌、无词狂欢曲，还模仿《圣经》创作了一些新的赞美歌。小亚细亚的人们在歌唱这些赞美歌时同时拍手和舞蹈。

在把东方的影响带到西方的过程中，希腊教会起到了很重要的作用，它像漏斗一样，当这些从亚洲搜集来的歌曲经过它那里时，它就在上面印上了自己的痕迹，这样这些音乐就很容易被传入罗马或高卢。在下边的接力棒传递过程中，又不断地发生变化，最终迎来了格列高利的改革。

以拜占庭为中心的东方教会音乐

罗马帝国于公元395年彻底分裂成东西两个帝国以后，基督教渐渐分成两大文化体系，西罗马帝国随后灭亡，以拜占庭（君士坦丁堡，即今伊斯坦布尔）为首要城市的东罗马帝国，继续传承着基督教信仰与文化。拜占庭帝国不仅是欧洲最强大的政治所在地，也是熔希腊和东方因素于一炉的文化中心，它的宗教音乐，在受到犹太宗教音乐的影响之外，也受到希腊音乐的影响。

唱赞美诗的活动早在公元112年就见诸记载，那时，基督徒唱歌和用誓言约束自己是有联系的。中世纪拜占庭音乐中最优秀、最有特色的就是赞美诗。这些赞美诗中穿插着叙利亚或巴勒斯坦旋律类型的音乐，这些音乐的重要性逐渐增强，最终发展成独立的赞美诗。

公元988年，拜占庭将基督教信仰与文化传到俄国。因此从早期的俄国音乐手稿来看，他们几乎完全按照拜占庭的曲调咏唱，共有八种音调，但采用斯拉夫语的重音模式。这时期的圣咏手稿是仅存的原始资料，其中可以看到仿效拜占庭圣咏中被称为“康塔基昂”（一种根据《圣经》内容进行诗意发挥的分节歌式类型）的复杂记谱法，而这种记谱法在当时的拜占庭已经不再使用了，所以这样的文献对于音乐史学家们来说是

弥足珍贵的。

拜占庭圣咏音调，必须适应各地的语言模式，有一段时期，当时的保加利亚地区圣咏音乐，也途经拜占庭传入俄国，由于都是斯拉夫语，立刻被俄国接受，于是融合之下，发展出俄国自身的圣咏 Russian Znamenny Chants。

15世纪末，俄国编出了自己最早的用作音乐记谱的符号，称为兹纳姆雅，即 znak（znak 这个字，就是符号的意思）。到了16世纪，俄国自身的宗教音乐发展出来，渐渐就跟拜占庭宗教音乐不再有任何联系了。17世纪，基于俄国的西化政策，西方对俄国有了很大的影响力。此时西方的记谱法传入俄国，渐渐取代了俄国的记谱法，俄国的宗教音乐也开始融合西方宗教音乐的元素。18世纪，俄国已成为宗教音乐的重镇之一，西方音乐家纷纷创作比较国际化的宗教音乐，而俄国青年也被送到意大利学习音乐。19世纪时，很多俄国作曲家又受到音乐重镇德国的影响，因此德国的赞歌也被引入。现在听到的俄罗斯宗教音乐，已经汇聚了非常多样的文化传统。但有趣的是，尽管它曾有这么多多元文化的融合过程，从东正教音乐上承拜占庭圣咏之初，到受语言体系的影响逐渐变化，最后终于完全斯拉夫化，又在近世的世界大洗牌中，受到更多种音乐风格的影响，但语言带给圣咏音乐的重音特征是最重要的，所以，虽然曾经有多种音乐风格与俄国圣咏发生碰撞，俄国东正教圣咏仍保持浓郁的俄国音乐特色。

西方教会礼仪中的格列高利圣咏

古代基督教祭礼和音乐之间的相互影响十分强烈，异教徒皈依基督教，以及教会制服不时出现的异端造反，音乐都发挥了重要的作用。异教势力在边远地区十分强大，即使在城市，基督教也是经过很多世纪以后才被完全接受。教士们意识到音乐和祭礼具有使人迷醉的影响力，便努力让礼仪成为华丽辉煌的圣事，同时又能让普通人易于接近。显然，参加礼拜，参加特别重大节日的辉煌圣礼是巩固信仰的最佳途径，可以使信徒全身心地感受到接近上帝时的崇高感和被神恩沐浴的幸福。这话说起来简单，但真正实现起来，却是经历了好几

个世纪。

虽然西方各地区教会都曾接受过东方遗产，但根据各地的具体条件，各地也都产生过各有特征的教仪和圣咏。在5—8世纪之间，随着统治权轮流掌握在伦巴第人、法兰克人和哥特人手中，各地方都有自己不同形式的礼拜仪式和圣咏曲目。这样的局面对宗教信念的统一是非常危险的，为了消除这一弊端，为了只有一种基督教的礼拜仪式和一种基督教音乐，教会作了很多努力，最后终于由格列高利一世（590—604年间的教皇）作为统一教会歌曲的组织者，下令编纂了《赞美诗唱和集》，他的继任者

图22　14世纪的格列高利圣咏



维塔利安教皇（657—672年在位）又组织人重新编订。这是唯一能在正规的宗教仪礼中演唱的基督教圣咏集。强制采用罗马圣咏并不是一件容易的事，西班牙教会直到11世纪才开始承认格列高利圣咏，但仍有几个教堂不顾一切地保留着西班牙人的礼拜仪式及其歌曲。西方教会礼仪从9—16世纪，从理论到实践都日趋罗马化。(附图22)

格列高利圣咏是一种无和声、无伴奏的单声部素歌，用拉丁文以纯人声演唱（即不用乐器伴奏）。圣咏分为两大类：一类是“音节的曲调”，在一样的音高上，每个音符以同样的时值唱完所有的字。这种舒缓的音乐不正能最好地表达赞美诗句的每个音节，最好地承担起教化的责任吗？作为礼拜圣咏，它所具有的那种和平、淳朴和庄严的气质，会唤起人们温柔虔敬的感情。它仿佛是唯一能与上帝交谈的音乐，在它所营造出的威仪氛围中，人们感到自己的祈求显得更加恳切有力。还有一类是“旋律的曲调”，这是对旋律的充分理解和应用，是在一般情况下更加具有歌唱性的曲调，当然会有点儿复杂，但更优美，更适用于合唱颂歌、赞歌及弥撒中的曲调。说到这一点，大概从音乐史的角度，格列高利更是功高盖世。因为在那以前，弥撒是歌唱最少的祈祷仪式，以后才渐渐变成富于音乐性的重要宗教仪式，并吸引了那么多优秀作曲家写出了许多弥撒曲。

我们今天能够听到的格列高利圣咏，除了日常礼拜所用的音乐外，还有一大部分是耶稣诞生、主显节、复活节、升天的仪式音乐。其中圣诞节使用的圣咏尤为清澈纯净，更多表达的是要剔除世俗的欢欣，唯显宗教中的虔敬激情。这同今天那种充满世俗的喜悦跳荡的圣诞音乐和各种圆舞曲是截然不同的。

格列高利圣咏不仅是一种音乐形式，还代表了一个时代。它不仅在文艺史中，也在文明史中占有重要地位。多少世纪以来，格列高利圣咏是官方承认、知晓和使用的唯一音乐。格列高利圣咏发源于罗马，教廷宗座的使者将它传遍整个基督教世界。在这一过程中，它与各地人民的生活、宗教祭礼和音乐发生过冲突。它设法压制所有的异己因素，或至少吸纳某些当地的成分。有时它不得不面对长时间的抵抗，比如在西班牙，直到11世纪才被接受；有时它甚

至无法祛除当地的礼仪风俗，比如在米兰，由于374—397年间的米兰大主教安布罗斯把应答式圣咏引进了西方，这种一个独唱者或领唱者唱诗节的前半部，会众唱后半部分的双声咏唱方式，使教堂音乐逐渐向世俗化、通俗化发展，俗人也可以参加进来。米兰教仪和音乐不仅在法国和西班牙有着强烈的影响，在罗马也同样有强烈影响。这种世俗化的发展趋势是教会不能容忍的，最终，格列高利圣咏大获全胜。当然，从历史发展的规律来说，它必然是逐渐吸收了所有的其他音乐，才会被各地方的人们心悦诚服地接受。

格列高利圣咏，作为西方艺术音乐之发轫，也是西方基督教会中大量传统仪式曲调统称的素歌的最后形式。一种形式，当它发展到非常完美的时候，历史就会等待着一个新的后继者的到来。在谈论新的来者之前，我们必须再回忆一遍它在形式上的单声织体，旋律以级进为主，不用变化音、装饰音，这是怎样一种朴素的激情表达！那种自由的节奏，随着经文句子的长短抑扬而变换。在情绪上力求静穆、超脱，排斥人世间的激情。当我写下这些文字时，耳边正听着9—11世纪时期的单音音乐的格列高利圣咏，心里体会着已被人们描述过上万遍的平和、肃穆。回想起去年坐在萨尔斯堡方济各会（Franciscans）教堂里，那合唱的音响在高耸的巨大建筑中回荡，全身包裹在隆隆而不喧闹的音乐中，自己的灵魂似乎正在上帝温柔的注视中。想像中世纪的人听了这样的宣教，怎会不皈依在这样崇高而向上飞升的境界中呢？

从一般意义上说，似乎格列高利宗教音乐的改革是比较霸道的，它排除一切异己的因素，整个基督教世界只有一种仪礼和一种音乐，与我们推崇的文化多元化发展的基本精神相悖。但作为宗教建设的自身要求来说，这种规范是有历史意义的，它规定音乐必须成为祈祷中相对独立但不可或缺的组成部分，它带来了宗教在大范围内的繁荣发展并创造了适合西方观念的通用的音乐模式，通过这样充满感化力的音乐形式团结起越来越多的信众。它在公元7—10世纪期间一直拥有巨大力量，说它代表着世界音乐及人类文化的杰出成就是绝不为过的。它给后世西方艺术音乐的发展带来了源源不断的动力。

复调时期

格列高利圣咏之后，基督教音乐逐渐进入复调时期，这是中世纪的一大发明。在教堂里唱的慢旋律，有时可以用平行八度音唱，这样就形成两个声部，就是说，两个声部按照同样的音调和相同的歌词演唱，但使用不同的音高，一般相差纯四度或纯五度。其实，在我们的生活中，很容易做到这一点，两个具有音乐天赋但没受过任何专门训练的歌手一起合唱时，可以很自然地相差纯五度。从10世纪起就有人报道了这种唱法，它被称为“奥尔加农”，是多声部唱法的早期形式，可能在更早一些时候就已经存在了。所有的变化都是逐渐发生的。单声部圣咏一直被咏唱了几个世纪，一些被后世认为是最优秀的单声部圣咏的范例，包括交替圣歌、赞美诗、继叙咏，都产生于12、13世纪。所以说，当单声部咏唱继续在教堂里颂扬上帝时，民间就已经开始出自本能地在旋律上加出一道花边。有人认为嗓音的自然差异是复调音乐产生的一个动力。因为在自然状态下，歌手们会在不同的高度同时唱同样的音调和歌词，在这样的合唱中互相靠拢，得到一种谐和感，在这样的谐和氛围中，教徒们体会到了安宁、甜美和远离孤独。这种形式的出现渐渐取代了影响深远的格列高利圣咏，并创造出新型的音乐形式。从9—13世纪期间，宗教音乐基本采用了复调形式。

在不同的高度，比如用平行三度和音以及平行六度和音进行的双声合唱仍属于自然形式，但已经使人感到这是一种真正的创新，如同一种伴奏，或甚至如同一种装饰一样。继而又有了更富有创意的游戏规则，那就是，当素歌的旋律仍然不变时，伴唱的声部可以音符对音符反向运动，即第一声部上行时，第二声部下行；第一声部下行时，第二声部上行。认为第二声部不够低，又加出第三声部，和第一声部相差八度，甚至附加第四声部，这使合唱形式变得那么复杂和令人神往。更有甚者，起初，每一声部的歌词和音长都是一样的，渐渐地，其他声部摆脱了第一声部的束缚，独立地发展自己的旋律特点，甚至形成独立的歌词。这种新型的形式让人们感到很振奋。像每个时代产生的新型技术带给人们巨大动力一样，复调音乐这种

新型的体系很快蔚然成风。“奥尔加农”(organum)这个命名，使人相信与乐器有关。因为这个词的原意是“乐器”。可能是器乐被附加到礼拜歌曲中作为一个声部，进而影响到人们把它作为声乐歌唱的一个声部。

也有人认为，这是无意中的错误多次重复后产生的结果。奥尔加农在那时可能并没有被认为是单声部旋律的一种补充，它很可能产生于一群努力想唱好圣咏的教徒们的无心的错误。本来这几个人试图唱一个规定的旋律，但他们的水平参差不齐，以至于跑调跑得太离谱，于是就变成了不同的声部。因此，这可能是宗教实践，也就是教徒吟咏祈祷文的并非有意的结果。在音乐天赋平庸的教徒的歌咏中，这种错误是经常发生的。我们今天不也常听到一些拙劣的重唱，一个声部会跟着高声部跑吗？如果教徒跑调的吟唱促成了后来的复调音乐，那可真是太有趣了。虽然这种猜想似乎很站不住脚，但有时候文化品种的发展就是因为一些很奇妙的原因，因此，姑且作为一说吧。无论如何，只要歌唱是严格平行的，就不会有复调音乐。可以有一个以上的声部，但是只有一个旋律。

正是因为拥有了古希腊的遗产以及在安布罗斯和格列高利时代教堂调式的发展(法规化)，才会刺激有心人去发明复调音乐。教堂旋律的法规化和对旋律的教条限制产生了定旋律[1]，才会使对位法（复调音乐时期的重要技法）能够以此为背景发展起来。

一旦通过大胆尝试和消除谬误在某种程度上探索到了这一天地的可能性，教会原来选定的权威旋律也就可以被发明出的新旋律所替代。有些新的旋律一时会成为传统，而其他的可能仅在某一音乐作品中被使用，例如用作赋格曲的主题。

15—16世纪这两百年间，不仅是复调音乐的时代，从艺术成就的发生来说，也称尼德兰时代。尼德兰是当时欧洲最先进的国家，城市文化非常发达。从那时起，音乐家开始把作曲当作一种

---

① 定旋律（cantus firmus)是自古相传的曲调，常作为复调音乐（包括声乐、器乐）的构成素材。中世纪的素歌就是一种定旋律音乐。定旋律乐曲近代多见于用赞美歌曲调作基础的管风琴曲。严格对位的习作亦常以古代的定旋律为题。

专门的行业，专心致力于技术的发展，但同时也产生了把艺术手法当作一种工艺的技术来加以发展的偏向。尼德兰乐派的作曲家为教堂写了大量弥撒曲。历史总是筛选出最优秀的，今天我们仍然有机会听到的是最著名的杜费(Dufay，1400—1474）所写的弥撒曲和拉索斯(Rolandde Lassus，1530或1532—1594)所写的经文歌。他们之所以被人们记得，是因为他们的音乐最富于表现力，符合人声的表达特点，在各声部的模仿重复之间，造成相互呼应、此起彼伏的音流效果。

但不得不提到的一点是，当大家都沉迷于复调音乐的发展时，歌词的表达却大大受损。作曲家们热衷于数学演算般地把每个声部当作砌墙的砖，互相错落叠置，随意把音节拉长或缩短，甚至大家同时去唱不同的诗句，这让做礼拜的人们大为光火。在他们看来，歌词当然比音乐更重要。格列高利圣咏在这个新形式的推行下，失去了原来的主要地位。巴黎圣母院曾编了一本《奥尔加农大成》，在这本集子里，格列高利圣咏曲调作低声部，在它上面加上了装饰性的花腔声部。这种被放置在低声部的圣咏曲调由于进行均匀徐缓，所以称为“固定低音”，人们的听觉注意就被吸引到华丽的、音响丰满的花腔声部。这种新的艺术形式虽然带给人新鲜的艺术感受，但它的日益世俗化对教会形成一种威胁。教会担心这种急速的曲调强加在神圣的音乐上，用装饰、休止和复调使曲调解体，把神圣的歌词移植到世俗的曲调上，扰乱虔诚的心灵，麻醉听觉，会把听众引上歧途。于是就有了特伦托会议，主要议题就是反对音乐革新，因为这种改革会使宗教音乐变成游戏、杂耍。这个会议断断续续地从1545年一直开到1563年，但终究也没能阻止这种玩弄技巧的把戏，对这种玩意儿的热情一直持续到18世纪。这种技巧在世俗音乐中的确是大有天地，历史上许多大作曲家都曾写过优秀的复调作品，但更多的是平庸之作，因为太多的人只是醉心于技术；把艺术等同于工匠般的技术堆砌，从来不会出好作品。

不过，每当情况变得比较糟的时候，总会有人想出些更聪明的办法。特伦托会议最后有了一个明文规定：“举行弥撒仪式时，必须配以清晰而适宜的合唱歌曲，如配加花的音乐或风琴音

乐，则其取材必须来自圣歌和赞歌，一切世俗曲调，均不许用。”听起来，似乎复调音乐和宗教信仰之间是不可调和的，但了不起的罗马人乔万尼·帕勒斯特里那（Giovanni P.Palestrina，约1526—1594）却创作出了《马尔切路斯教皇弥撒》。在这首弥撒曲中，歌词清晰地从复杂的声部中穿透出来，听得很清楚，声部之间形成的和音清晰而谐调，平静而匀称明晰的无伴奏合唱表达了崇高诗意的感情，既符合拒绝戏剧性感情冲动的宗教音乐的要求，又满足了人性诗意的悲喜表达，这正是文艺复兴时期人文主义精神的典型代表。帕勒斯特里那创造了完美的结构，旋律流畅，代表着当时的最高成就。有人说，帕勒斯特里那对音色的想像力，只有在但丁的国度里才能诞生。人们常说，大师是不可超越的，音乐形式已经非常完美，就必然无法超越。所以帕勒斯特里那没有沿袭格列高利圣咏的风格，后世也没有套用帕勒斯特里那的音乐创作手法。

其实，与帕勒斯特里那比肩的拉索斯也是该大说特说的。他的《经文歌》结构紧凑而丰富，在其结尾处创造性地使用了半音法，这一手法的运用，使贯穿全曲的紧张情绪包裹在一片美妙的想像云彩之中。半音法在经文歌《西比尔的预言》中表现得同样使人不胜惊异，大胆的半音和声和情感张力，使这首乐曲简直就像是15世纪圣马克卢大教堂富丽灿烂外观的音频版本。

文艺复兴时期的宗教改革与新教圣咏

文艺复兴晚期，基督教圣乐开始发展起来。这起因于一次偶然但又必然的教士间的冲突。尤里乌斯1503年接任教皇职位后，要求完成新的圣彼得大教堂。但他的前任亚历山大六世（一个文艺复兴时期腐化堕落的典型）已经把借来的款项都挥霍光了。于是教会决定推销赎罪券来筹集必要的资金。人们用钱可以换得一张羊皮纸，这是保证罪人可以缩短他死后待在炼狱里的时间的凭证。在这项发生于1517年的“筹款运动”中，一个不明智的推销员教士惹恼了另一个老实人马丁·路德教士（1483—1546），于是，他们发生了冲突。马丁·路德在维滕贝格宫廷教堂的门上张贴了一张写有95条条陈的纸（《九十五条论纲》），数

落教会销售赎罪券的行径。这个冲突竟然成为导致大部分欧洲国家走上脱离罗马道路的最重要的转折点。老实人路德本来无意发起一个运动来组织完全脱离罗马的新教教会，但最后却不由自主地变成了新教的创始人。正因如此，路德教会保留了许多天主教礼仪，并在仪式中大量采用拉丁文。原来的天主教音乐也都得到沿用。

自马丁·路德改教以后，基督新教脱离天主教，开始发展自己的圣乐。他们最有特色的贡献就是分节歌形式的会众赞美诗。这种众赞歌一开始是供会众齐唱的，没有和声或伴奏。很长一段时间，合适的歌曲供不应求，总是不断有新的曲集问世，路德教派的作曲家又为众赞歌写复调配乐，这是专为唱诗班作的。到16世纪后叶，越来越多地采用简单和弦式、赞美诗般的配乐，节奏直截了当，曲调在最高声部，后来就发展成我们今天熟悉的配置四部和声的赞美诗。

马丁·路德不仅是宗教改革的发起者，还是一位热情的音乐爱好者，一位歌手和略具技巧的作曲家。他的一个突出的贡献是于1522年将《圣经》翻译成德文，并使其在近代德国广泛传播。德文《圣经》的出版发行，使基督教新教徒团结在路德翻译的《圣经》的周围。新译《圣经》在全国广泛流传，不仅使人们可以直接领悟上帝的语言，而且还在被方言分开的德意志各邦地区规定了一种被所有的德意志人都运用的语言。他还亲自创作并请他的朋友约翰·华德（1496—1570）创作了一些通俗语言的歌曲，汇编成集，于1524年发表，书名为《新德意志宗教歌曲集》。这些歌曲适合小型会众用或自由选用，仍以罗马弥撒为准绳，但加入了一些适应德文的自然抑扬顿挫的新吟诵音，一些常规弥撒中加入了德文赞美诗。这本新教圣咏的特征并不很显著，还是把主要旋律放在中间声部，用复调手法写成，后来才把旋律移到高音部，迎合实际需要，渐渐脱离复调合唱的传统，形成简明的新教圣咏的风格。新教圣咏的来源很广，大部分来自民间流行的歌曲，有些是宗教歌曲，是自古以来的赞美诗歌、续唱曲，甚至格列高利圣咏的曲调。路德认为，只要是在民间流行的，简明易懂的都可以编作新教圣咏。

16世纪，在欧洲各国都曾发生宗教

改革运动，所以宗教音乐的改革也广泛发生在各国。例如在法国，人们废止了拉丁文的圣咏，而规定只允许唱《圣经》中的大卫诗篇，并译成法文，作曲家为之配上民间流传的曲调，并制成多声部的乐曲，形成了在法国、尼德兰、瑞士等国的新教圣咏。

马丁·路德强调宗教音乐应当摆脱宗教仪式徒具形式的天主教圣乐困境，要承载真正的上帝之道：《圣经》与信仰生命。因此新教圣咏的突出特征是用本民族的语言和人们熟知的曲调编制出最能向人们传递上帝福音的音乐形式，会众的积极参与使通俗语言逐渐取代教会语言，和声伴奏的主调合唱逐渐替代了多重声部巧妙组合的复调音乐，这是时代向教堂提出的要求。

巴洛克时期看见了上帝的盲人巴赫

与现代派将人声作为乐器使用的探索正相反，在16世纪，人们却是把乐器作为人声的代用品，因为乐器可以使作曲家的想像力摆脱人声特点的制约。人声的性别差异和必须伴随语言的特点会妨碍人们更精确地理解乐音本身。在乐音物理属性的支配下，人们对多音的纵向组合会有越来越深刻的感受，乐器比人声更容易配成和弦。和声意识的形成改变了人们对音乐的固有概念，即音乐只是音符的水平连续发声，一种新型的遵循和声学重力原理建立的音乐法则产生了。这种全新的概念造就了另一个时期的辉煌，那就是巴洛克时期；另一个音乐伟人向我们走来，那就是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）！

如同风水轮流转，领导世界音乐潮流的中心也不停地转移。18世纪音乐创作的中心是德国，巴洛克的辉煌代表是巴赫，宗教音乐在这里有了更丰富的表现形式。

德国是新教圣乐的大本营，由作曲家舒兹（Schutz，1585—1672）直接传承影响给巴赫（1685—1750）。巴赫是巴洛克时期最伟大的宗教圣乐作曲者，他对德国日后音乐的发展具有举足轻重的影响力，德国最终成为举世无法匹敌的音乐艺术重镇。

17世纪末、18世纪初的德国新教音乐不仅受到了音乐自身发展的影响，而且人们对正统的路德新教的态度发生了

变化，这种变化也成为影响音乐发展的因素。路德宗的教堂音乐在世风大变的环境下也逐渐接纳了在世俗音乐中发展起来的歌剧和宗教色彩极浓的清唱剧以及在娱乐中形成的歌唱演奏的精湛技巧。作曲家在这些表现手法里发现了通过生动地诠释歌词原文来赞美信仰的全新方法。巴赫在《圣马太受难曲》中，采用了17世纪德国路德宗音乐中逐步形成的样式——福音书中的故事经常被沉思性的咏叹调、咏叙调和合唱打断。这在当时的音乐中是很流行的，与更早的舒兹在“故事”受难乐(Passion Historiae)中采用的更为严格的形式大相径庭。

巴赫总是在所作的每首乐曲前签上“J.J”两个字母，意思是“上帝助我”，这是他的人生哲学。他视自己为一件卑微的乐器，每当上帝选择音乐这种语言时，就会借助他出现在众生面前。被巴赫加工过的言语，都变成了音乐。在巴赫虔诚的音乐中，可以随处感受到主和仁慈，这是他阅读《圣经》时的感想。他心甘情愿地服侍上帝，用他永不知疲倦的身体和心灵，平静地做着让后人感到根本不可能的事，用他辛劳的一生向上帝奉献最真挚而热烈的献祭。现今，巴赫学会已经出版了的巴赫作品有几十大本，可他在世时却只是被看作一个出色的管风琴家和羽管键琴高手。今天我们说他是伟大的作曲家，可他在世时，不过是公爵府的乐队首席和宫廷管风琴师，38岁时终于成为教堂的乐师，算是一个在宗教音乐领域里的领军人物，可那又怎么样呢？那就是起早贪黑地教学、管理、指挥演出、创作，有时还得“像个仆人”一样地修管风琴，那是过去常做的事。他还不得不时常去参加一些婚礼或葬礼赚取一点儿外快，使家人过得稍好点儿。这就是那个时代伟大音乐家的生存方式。

巴赫是一个谦逊而虔诚坚定的路德派教徒，当他失去了歌喉，不能再为上帝唱赞歌，他就用管风琴来荣耀上帝。还在小城伦伯格当男童歌手时，他就醉心于修道院藏书中复调宗教音乐大师们的乐谱；还在儿童时期，他就因为抄写前辈大师的乐谱而几乎葬送了自己的眼睛。正是他不停地从抄写大师杰作中汲取了丰富的营养，才使他在晚年时虽然彻底地告别了阳光，却看到了上帝！只有他有资格在临终时把那句“主啊，我

们是多么需要你”改成恭顺的“上帝啊，我这样来到你的宝座前”。除了歌剧外，巴赫几乎用过当时所有的音乐形式进行创作。

巴赫大约是在1727年写成《圣马太受难曲》，或许于同年的4月11日在圣托马斯教堂首演过。但我们目前能确定的最早的演出时间是两年后，即1729年4月15日，演出地点也是圣托马斯教堂。(附图23) 所以在巴赫活着的时候，这部作品可能上演过不止一次。《圣马太受难曲》是一部规模空前的宗教音乐剧，它是为莱比锡的受难节晚祷中间部分而作的，而莱比锡是严格的路德新教的大本营，那正是马丁·路德1519年和教皇代表辩论的地方。受难乐的观念倒不是什么新鲜事物，最迟在17世纪40年代，德国的北部和中部就上演过内容包括福音书故事、赞美诗和器乐因素的受难乐清唱剧，但是莱比锡直到很晚还没有这种形式。巴赫现存的两部受难乐——另一部是《约翰受难曲》，1724年于莱比锡尼古拉教堂首演——是这种音乐形式的巅峰之作。这不仅因为音乐本身具有无与伦比的崇高境界，也因为巴赫以一种高超的方式融会了不同的对立形式；两

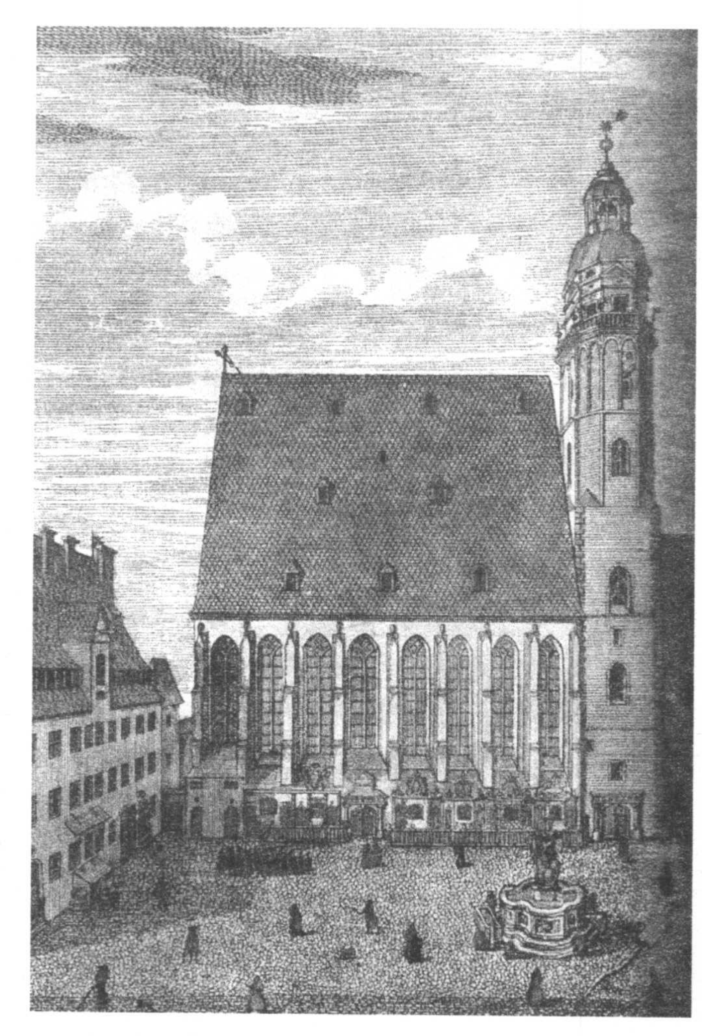


图23　巴赫曾任教的莱比锡圣托马斯教堂和学校

部受难乐合起来简直是当时世俗音乐和宗教音乐名副其实的技巧手册。

《圣马太受难曲》是巴赫一生所作五部受难曲中创作最完美、最有名的一部，讲述耶稣受难前最后几天的事。在这部作品中，不同因素被置于不同主题之下。首先，叙述因素。主要角色是布道者（以一种平缓的宣叙调演唱）和耶稣（一直有弦乐伴奏，只有一处即他将死去时弦乐撤掉了）。其次，处于整部作品核心的是抒情性的、具有沉思气质的咏叹调段落，它们思索福音书叙述的事件，并在一定程度上响应了虔敬主义虔信的态度。第三，集体的冥想性众赞歌，用的是巴赫那个时代传统圣咏的曲调，这些曲调对18世纪莱比锡的教徒来说已经是耳熟能详了。最后还有合唱，其作用相当于古希腊戏剧中的合唱——评论发生的事件并以一种令人惊叹的戏剧性力量强调了事件的意义。出现在第二部分的全场齐唱“确实，他是上帝之子”就是其中一例。排山倒海的合唱把对上帝信仰的强调推向了高潮。

几乎每一本谈论欧洲音乐史的书都会用大量篇幅为巴赫浓墨重彩地唱赞一番，在此，我也忍不住地要多说几句。巴赫似乎从来就没有年轻过，常年的假发和黑呢西装，高贵而有尊严的老派举止，不仅被他的孩子们称为“老古董”，他那独具匠心的音乐也被流行一时的娇媚乐风所轻视。可他的名字却被我们说到今天，而当时可能红极一时的、自认为有资格指责巴赫的人们现在在哪儿呢？这就是历史，今天活着的人们是否愿意从巴赫那里为自己找到座右铭？巴赫不是先锋派，但最伟大的《圣马太受难曲》，竟然要让百年后的门德尔松来发扬光大。

自巴赫以后，就没有真正意义上的宗教音乐家了，虽然有众多伟大的音乐家以宗教音乐形式写了很多宗教题材的作品，但那是为世人而不是为上帝写的。

短小的结语

西方教会音乐的历史变迁直观地反映出宗教变革的历程。由于天主教会在组织体制上十分重视教阶制，主张除了信仰外，还要凭借圣事，通过教阶制的神职人员才能将救恩颁赐给信徒。解释圣传和《圣经》的权力在教会，这样才

能对所有教徒具有制约性的权威。所以制订适宜于圣事的圣咏和强制推行统一的圣咏就成为贯彻这种主导思想的具体措施。格列高利圣咏在形式和对人的感化作用（特意不用艺术效果这个词）两方面都达到登峰造极的境界。当你倾听格列高利圣咏时，你会感受到那声音完完全全是心灵祈祷的表达。各种宗教都颂经，但没有哪一种宗教的祷词念出来时能像格列高利圣咏这么动听。单音音乐——格列高利圣咏是人向上帝灵魂独白的最为纯粹的形式。正因为如此，格列高利圣咏的旋律才会一直贯穿近15个世纪！信众因参加这样神圣的、法规化的圣事而感动并受到约束，圣咏的功劳不言自明。

但在新教看来，这是把圣事作为上帝和人之间的一种“交易”，不仅违背《圣经》的教训，而且带来许多弊端。新教不承认解释《圣经》的最高权威集中在天主教会和教皇身上，认为唯有“《圣经》之言”才是最高权威，每个信徒都可以借圣灵的引导直接从《圣经》领悟上帝的启示和真理。所以他们把《圣经》译为各民族语言，并致力于《圣经》的传播和注释工作。使所有的人们都能直接读懂《圣经》。这样一来，新教就冲淡了神职人员和一般信徒之间的差别，认为既然只凭信心即可得救，那么信徒人人均可成为祭司，无须神职人员作为神和人之间的中介。此外，信徒还可以互相代祷，每个信徒都有在宗教生活中彼此照顾相助的权利和义务，都有传播福音的天职。所以，路德派的众赞歌和最伟大的音乐家巴赫的众赞歌序曲和弥撒中所传达出的真正的神性蕴于灵魂的声音之内，借着那神圣的音符、旋律、和声而向世人传达。《圣经》之言对巴赫的重要性是毋庸置疑的。在巴赫的手稿中，凡是《圣经》的经文都是用红墨水抄写的。“即便是匆匆浏览过手稿的人，”德国学者弗里德里希·斯曼德说，“也会对这种强调经文的做法留下深刻印象。显然，巴赫只对《圣经》之言感兴趣。”

早在一千多年前成型的罗马基督教典礼仪式上所用的圣咏居然能一直保留到现在。你可以在教堂里听到几乎没有变化的格列高利圣咏，也可以在众多作曲家的作品中感觉到素歌的材料与精神。这不仅仅是因为格列高利圣咏那种单纯而有巨大感染力的形式，更重要的

还因为教堂仪式中合唱众赞的这种机制和演唱场所为圣咏的存在提供了永久的要求。从没有哪一种音乐形式像圣咏这样幸运，能够经乎千载，一直被人们需要。众人齐唱的声音在高大建筑里的回响，可以感动每一个聆听者和歌唱者，这种音乐产生出的感召力是没人可以否认和忽略的。干吗要改变它呢？基督教音乐经历时空流转，一直来到21世纪，是个奇迹，它像精神长城，守卫着那片精神天地。

音乐以其特殊形式表达人们的意识形态，从远古时期简单的呼吁哼吟，到声部复杂、音响辉煌的教堂圣咏，目的都是把对世界的认识、观念移情到抽象的、隐形的乐音组织结构，在人与神之间搭建起一座桥梁。但在西方宗教音乐发展到文艺复兴以后，这样的功能已渐渐淡去，音乐更主要的是表达人们对现实生活的感受。所以虽然那高墙内的歌唱从古唱到今，但在外面，音乐的确已经变成王宫的享乐，作曲家们仍在写弥撒曲、经文歌，但那不是为神写的。比如亨德尔有不少作品有着意欲讨好贵族的企图，华丽喧闹，缺少清纯的气质，可以清楚地判断那是献给贵族而不是献给上帝的。在中产阶级与贵族勃兴的时代，在他们的优裕生活中，宗教只是一种生活方式，一种优越典雅的文化，因而扼杀了向上帝的心灵诚实的礼拜，而接受他们豢养的作曲家们也不必拥有虔敬之心。巴赫是个真正的宗教音乐家，他是受雇于宫廷的绝对例外，教堂乐师长才是最适合于他的地方，所以他才穷困潦倒以终。

二、佛教的传播与音乐语言

佛陀在菩提树下大彻大悟时，人世间已走到约公元前6—前5世纪。这时的印度盛行印度教，婆罗门发展了一种道德学说，其中心概念就是“法”，即合乎宗教法度和普遍道德礼仪的标准，遵守“法”就预示了更好的再生。这个所谓“法”就是把所有的人规定为四个等级，各自遵守规定的行为准则，任何人都无法突破这个界限的法则，在这个等级界限中，婆罗门占据最高地位。这种社会结构的金字塔形当然是令大多数人生活在困苦当中，却没有任何权利来改变自己的状况，选择其他的生活方式。释迦牟尼在他最后的45年光阴中，游走

于恒河流域，宣读他的简单教训：谦恭、温柔地对待所有的人。这就意味着，人们互相应该平等相待。这样的主张，自然会受到金字塔顶尖的人们的反对，而受到广大低层人们的欢迎。据说，他独自打坐在荒野，周身散发着和平仁爱的气息，虔敬的行为很快誉满山谷，连馋嘴的猴子们都来为他采摘浆果。由于他创立的佛教教义是：每一个人，不论其自身所属的等级如何，均可通过本人的努力达到解脱。公元前488年他寿终之时，已是深受万人景仰爱戴。公元前200年前后，佛教在印度取得了巨大的影响。

佛陀的说教最初是口传的，为了便于记忆，采取偈颂的形式，以"清静和雅"的音乐来演说经法。这从一开始，就显示出不同的音乐功能观：这音乐是唱给信徒而不是给神听的。用具有美感符号意义的艺术形式宣扬教义是佛教的典型做法。当你徜徉在佛教石窟壁画前，首先会惊叹于形式的美感，你不得不佩服将一个长篇的佛传故事或本生故事集中在连环画结构中、写实与象征和谐交融的巧妙布局，陶醉于前世、今生、来世三界会聚眼前的经变画中那绚烂的理想描绘。这种对美的叹服之感受完全不同于在圣·斯蒂芬大教堂中被居高临下的雕像和天顶众神所震慑时的感受。前者让你面对美而心悦诚服，后者则是令人仰望美而心生感动。佛教壁画所呈现的艺术高度和艺术特点提示出佛教音乐应有的辉煌，可惜我们今天也只能从文献和文物、图像中感悟零星。

约在公元前3世纪后，佛教音乐随着佛教的传播而逐步向亚洲和世界各地流传，并且在与各地、各民族的音乐接触中，吸收了不同的民族民间音乐，从而产生了不同风格的佛教音乐。

利用音乐来宣扬教义，是世上每一种宗教都曾作出的聪明选择。佛教从印度传来，民众对音乐的接受是一个大问题。从今天我们听到的印度音乐，就可知那是多么不同，即使我们有质量最好的音响设备和轻易地就能播放的CD，也很难学会印度音乐那奇妙的音调和节奏。想来，公元1世纪时的情况比现在还困难，更别说那被称为经文而唱赞的"梵呗"，完全用的是另一种语言。中土的百姓既不会说这样的语言，也不习惯这样的音调，又怎么能接受这样的宗教观呢？所以基督教音乐的那种传播方式



图24 新疆库车苏巴什寺舍利盒上的有翼伎乐和供养乐舞

显然是行不通的，一定得是类似于路德新教的那种做法。

随着佛教在东汉明帝年间（58—75）传入中国，来自印度及现在中国西域地区的文化与音乐，也随之传入中原。根据中国史学界的研究，中原地区的文化在较早的时间就开始向西域传播。进入东汉时期，西域文化开始回流，双向交流日渐频繁，佛教东传则是丝路文化中最突出的事项。来华西域僧人和佛教学者日益增多，译经事业也随之发展。自东汉永平十年（公元67年）至北宋靖康元年（1126）期间，共有译师230多人，其中有史可证的印度在华僧人计71人。

公元1世纪时，佛教传入塔里木盆地的于阗国并且大成风气，从出土文物来看，称于阗为佛国是毫不为过的。此后，佛教便在塔里木盆地的南北两缘流传起来，并且沿着丝绸之路东传，进入河西走廊及中原各地，这一路上留下的遗迹俯拾即是。从新疆石窟的早期风格看，有些是非常地道的印度风格，不仅是造像，还有印度乐器。当时龟兹国一个最著名的佛经翻译家鸠摩罗什的母亲就是印度人，可以想见，外来僧人在当时扮演着全盘演绎佛教礼仪经义的角色。所以在一路东渐的路途上，与佛教仪轨一同传入的佛教音乐经历了印度风格、龟兹风格等历时性变化。从佛教译经也可以看出，在描述伎乐天的文字中，乐器的品种不断增删变化，加入越来越多的本地乐器，但要想

让这种新的宗教真正迅速深入人心，就必须用普通百姓习惯的曲调唱他们懂得的语言。这个舍利盒上的乐舞队中的乐手舞者们都是龟兹世俗男子，身穿当地服装，即当时被中原称为“胡服”的西域装束。（附图24）

伴随着礼佛仪式的需要，佛教借以传播的重要手段——音乐艺术，便需要与中国本土的音乐形式结合。佛教日常使用的音乐一般分为咏经与歌赞两部分，咏读佛经的称“转读”，歌唱礼佛的称“梵呗”。主要采用七字、五字、四字句式的短偈形式。这些赞颂佛祖、菩萨的咏唱经文、诗赞的独唱、齐唱、合唱，经常用于讲经宣道、朝课暮诵、道场忏法、无遮斋会等仪式。毋须说，原用梵语演唱的赞呗，随着经文的翻译过程，需要寻找它所面对的中国信徒能够接受的、适合中国语言音韵特点的新曲调。

梁代僧人慧皎（497—554）写了一本《高僧传》，记述了这段转化的过程：

自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。始有陈思王曹植，深爱音律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感渔山之神制，于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗。传声则三千有余，在契则四十有二。

这段记载说明，由于梵语与汉语的结构不同，无论用梵音咏汉语，或是用汉地曲调歌梵文，都难相通，所以翻译的经文虽多，但译配的赞呗甚少。关注佛教的陈思王曹植，开始用中国的曲调译配佛教赞呗。由于他在语言和音乐方面都有很深的造诣，对推动这一进程起到了重要的作用。

另一个推动佛教经典与中国音乐文化结合的重要人物是梁武帝萧衍。他是一位帝王，所以要借弘扬佛法来加强自己的统治地位；他又是一位对中国传统文化具有深厚修养的人，因此可以亲制佛曲，把佛教仪式音乐与当时风行的清商乐融合一体，并以王室影响推广之。

以上情形说明了一点，在中国，佛教音乐一开始就面临着音乐本土化的问题。围绕着这个尖锐矛盾，如同它的教义精神一样，面对对原典的冲击，兼收并蓄、平和圆通地解决了与异文化的结合，使中原大地上遍布伽蓝，梵音袅袅。

当然真正使佛教音乐中国化、通俗化的，还是众多寺院中的艺僧。六朝时，许多著名的佛教寺院在佛教节日中利用中国传统的乐舞和百戏弘扬佛法，参与这些活动的有许多著名的艺僧。《高僧传·第一三》中提到几位有特殊音乐才能的高僧："释昙凭。……每梵音一吐辄鸟马悲鸣行途住足。……释昙宗。……唱说之功独步当世。辩口适时应变无尽。……释慧重。……凡预闻者皆留连信宿增其恳诣。"这些僧人的高超歌唱技能对民众是极大的吸引。在做法事歌唱奏乐时，音乐自身的魅力使民众有兴趣驻足倾听。佛教增添了许多宗教节日，每逢节期，寺院还提供迎神赛会的活动，鼓励百姓在节日中尽兴参加戏剧、百戏、杂耍的表演。信众以这样的方式参加佛事，佛教当然更加深入人心。《洛阳伽蓝记》记载道：当时的首都洛阳市的景明寺一千多佛像出街时，"香烟似雾，梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比"。景乐寺，"至于六斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管嘹亮、谐妙入神"。

唐代兴起一种讲唱佛经的变文（又称唱文、讲唱文，缘起等），即把佛教故事绘成一幅幅连环画，采用中国传统的说唱音乐形式按图讲唱。这种艺术形式影响深远，直至今日，民间宣讲佛道教的《宝卷》，仍然相当程度上保持着这种形式。

宋元以后，佛教音乐越发变得通俗化起来。明清之际，佛曲日益深入民间，许多佛曲用民间曲调演唱，明成祖朱棣还颁布了《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》五十卷，通令全国佛教徒习唱，不知效果如何。总体来看，明清至近代，佛教音乐显得日趋势衰，但从转入民间的事实来看，这是宗教音乐与民间音乐融合的过程，虽然形式完全不同，其走向世俗的发展模式却是可以与后来西方基督教音乐的世俗化进程相类比。

佛教在中国，促进生成了中国佛教音乐这个品种，同时，寺院收留了被宫廷贵族遣散的乐伎[①]。这些乐伎专长于民间音乐，有专业修养，进入寺院后继

---

① 北魏杨衒之撰《洛阳伽蓝记》："……高阳王寺。高阳王雍之宅也。……僮仆六千。妓女五百。绕吹响发。笳声哀转。入则歌姬舞女击筑吹笙。丝管迭奏。连宵尽日。……雍薨后，诸妓悉令入道。或有嫁者。"

续从事音乐活动。如此一来，寺院如同传习所，在收集、保存、传授民间音乐并提高音乐技艺方面立下汗马功劳。敦煌遗书中还保留了一些佛教鼎盛时期的作品。反过来说，似乎因了佛教这种做法，使我们少了像基督教复调圣咏那样令人惊羡的音乐经典，少了些可以炫耀的资本。殊不知，在这种弘扬佛法以警世众的目的要求下，单音音乐才是唯一的选择，不仅如此，还一定要求旋律的平缓、清淡。试想，如果用复调的形式来讲唱佛经，那才真是云里雾里，不知所唱何物，不就失去了“唱导”之功吗？所以不能图一时耳朵的快活而迷乱于奢乐，必须在“和、静、轻、远”的吟诵中思悟。佛教思想连同儒、道思想一起培养出了这种独特的音乐审美情趣，并滋养出中国古典音乐的独特风格。

今天我们可以在不同的佛教地区听到不同的吟经诵调，有了更多种佛教文本。拉萨小昭寺那特有的超低音诵经，被僧人解释为这种诵经方法与密宗教义相适宜。因为常人难以发出那样超低的声音，所以要有专门的教师教授发声方法。日本“声明”的仪式性更强，不同的曲目用于不同的仪式内容，只用打击乐器，使用方式有很细致的规定，只能作为间奏，歌唱时不加伴奏，旋律型也有规定。这说明音乐是为增强梵文的感染力，但又不能喧宾夺主，妨碍经文的表达和理解，规定的旋律型必定与赞呗歌词音韵相和谐。

佛教的传播方式比较能够迎合时代处境，所以能够迅速传播到世界各地，形成各种流派。欧洲人对佛教的了解甚至早在公元前4世纪。佛教传入欧美后，为了适应当地的社会生活，在戒律和仪式方面有很多变化；为了适应美国的社会生活，甚至宗派、寺院常被称为教会，教徒被称为会员。有些教派，还仿效基督教划分教区，附设青年会、妇女会、童子军等。宗教生活一般安排在星期日上午在佛寺中举行，在钢琴伴奏下，读诵英译的佛经，代替了东方的晨钟暮鼓，顶礼焚香。在军队中还配有随军僧侣。

与佛教因果轮回观念相一致的是，佛教艺术发展出丰富的连环画式的经变画和讲唱经文的变文。通过叙事性艺术手法宣扬繁复的佛传与本生故事，并通过这种通俗易懂的艺术形式来弘扬佛

法，用鲜花、宝物、香沐礼佛来表达对佛祖的敬慕。与基督教唱给上帝听的唱诗班合唱不同的是，佛教音乐是唱给信徒们听的，是为教化更多信众而从事的一种宣佛活动。即使是佛赞音乐也仍是唱给俗界的人听的，真正礼佛的音乐是俗界听不见的“不鼓自鸣”的天乐，它存在于佛徒的想像中。佛教石窟和寺院的修行方式不可能产生出唱诗班合唱的艺术形式。被称为佛教音乐的梵呗诵经，重在持之以恒地虔诚吟诵经文，不断深化对经文教义的理解来修养身心。在外在形式上，不为悦人或悦神的目的，所以不追求更多音乐化的发展，在吟诵经文时随着文字的音韵变化，自能品味出诗文韵律起伏转折的和谐声调。既然是唱给人听的，译经的工作才会在一开始就凸显出来。

三、伊斯兰教音乐

伊斯兰教是与佛教和基督教并列的世界三大宗教之一，公元7世纪初诞生于阿拉伯半岛社会大变动时期。此时的阿拉伯半岛四方割据，战乱频仍，内忧外患，危机重重；在宗教信仰上，原始宗教盛行，人们崇拜自然物体，并且各个部落都有自己的神，同时，犹太教和基督教也开始向半岛传播，但它们的学说并不适合这种形势。因此实现半岛的和平统一和社会安宁是阿拉伯社会的出路。这时候先知穆罕默德出现了，他教导信徒的教义非常简单：“安拉是唯一的真神”，他说，信徒必须敬爱这位世界的主宰，应该孝敬父母，不要作假证陷害邻人，“你不要骄傲自满地在大地上行走，你决不能把大地踏穿，决不能与山比高”。要谦虚、宽厚、仁慈，施舍贫病的人；还要厉行节约，禁止烈酒，禁止高利贷。他还告诉大家，不用设置主教来要大家供养，清真寺只是一个空空如也的石屋子，大家可以在那里随意阅读和讨论《古兰经》的内容。这多简单，信徒只要每天5次向圣城麦加的方向念简短的祷告文，不受任何教规戒律的束缚，只要将宗教铭记在心就可以了。如此有亲和力的宗教，有谁会不赞同呢？伊斯兰教就是在这样一个转折的时刻诞生在沙漠中。

全世界上古音乐一般都与宗教信仰结合在一起，用于祭祀活动而发展起来，形成了丰富的祭祀音乐。当宗教变



图25 伊斯兰教苏非派苦行僧们的舞蹈

得越来越法规化、仪式化，用于仪式中的音乐也同样有了些特定之规。作为世界三大宗教之一，伊斯兰教形成最晚。在它形成之前，世俗音乐已经非常活跃，在阿拉伯沙漠中已经产生了为鼓舞商队而歌的民谣。在半岛的南北所建立的王国宫廷里，职业性的乐师和歌姬已经创作出娱乐或是艺术的音乐，手持乐器周游四方的游吟诗人也已经把自己的足迹印在每一寸土地上了。所以说，当阿拉伯世界进入伊斯兰时期时，他们已经有非常丰富的音乐生活。但作为宗教仪式音乐，除了每日祷告时间的呼祷叫拜——“阿赞”、吟经调、劝诫歌谣，可以说是没有其他的了。伊斯兰教法规定五种修行和各种戒律，严格要求节制生活，作为当时已经盛行的娱乐之乐，毫无疑问应该被禁止于宗教活动中。(附图25)

所谓“阿赞”，是每日祷告时间一到，役僧就登上寺院塔顶，向着圣城麦

加的方向，双手掩在耳边，用阿拉伯语唱这样的内容：

真主，至高无上！（四次）我发誓，只崇拜真主。（两次）我发誓，穆罕默德是真主的使者。（两次）来做礼拜！（向右唱两次）陆续来吧！（向左唱两次）真主啊，至高无上！（两次）除了真主再无其他的神明。

这个叫拜呼祷的音调，已经成了阿拉伯世界的标志，经常会在电影里看到，情节一发展到阿拉伯地区，往往就有一段叫拜调和站在塔顶的叫拜者。虽然各地区有些不同，但大体一致，特别是那种不带颤音的男声最高声部的歌唱，有一种很特殊的感染力。曾经有一些年，我几乎每天清晨会被这样的呼祷唤醒，那高扬、平稳的声波透过晨雾从远处传来，一种从高处响起的充满期待的长长的单音，划破清晨的宁静，最后温柔地落下来，然后再重复响起。我总是屏住呼吸地等着下一个轮回，生怕漏掉这音调的某个瞬间，当确认真的结束时，总是很怅然。虽然听不懂呼唤的是什么，但却能清楚地体会到一种被召唤的力量。

伊斯兰教使用音乐除了一开始的叫拜，主要还集中在仪式活动中的《古兰经》吟诵，由于语言音韵律动的变化自然形成一种音域较窄、节奏自由、以级进为主要旋律特点的音调。还有一些专门在特定的宗教日唱的歌谣，比如封斋月时，僧人要唱劝诫教徒们履行斋规的歌谣。人们还相信在巴拉提日（赦之夜，伊斯兰教历8月15日）的夜晚诵经、礼拜、祈祷、施舍以及第二天起封斋，可以求得安拉的恩赐和赦免，所以在这一晚，要唱“巴拉提调”来劝人念经礼拜。

“阿赞”和《古兰经》的朗诵调，在异教徒耳里听来当然是音乐，不过信徒们可没有把它当作歌或音乐。伊斯兰教的宗教仪式，原则上并不使用音乐，因此伊斯兰教几乎没有相当于佛教法会与基督教典礼音乐或赞美诗那样的音乐。不过《古兰经》的吟唱及那标志性的呼祷声，却十分富有旋律性。

17世纪迅速传开的神秘主义苏非教派却是比较多地运用了音乐的功能。

带有绝对宗教色彩的苏非思想发起于阿拉伯伊斯兰社会繁荣昌盛的伍麦叶王朝，当时是一片歌舞升平的时代。世俗生活的自由与华丽，预示着宗教信

仰、宗教价值观念的逐渐沦丧，虔诚的穆斯林正面对宗教信仰的危机。苏非思想以苦行主义和禁欲主义为发端，追求信仰者与安拉之间直接的知觉，迅速成为伊斯兰教独树一帜的思想派别。这些穿粗织羊毛服的人们以苦行和禁欲的行为对伍麦耶王朝奢侈之风进行消极抗议，他们说，我们要以个人的直接体验，通过神秘的内在直觉达到内心与安拉的视见（心见安拉），凭借着个人灵魂的闪光获得神秘的直觉或神智来达到对安拉的认识。宗教上层对他们用主观直觉和宗教激情来突破教法和教义的行为心怀戒心，视为对现有体制的挑战。而这些人尽情喜爱真主的苦行实践又极大地感染了民众。当他们说已经通过直接体验达到"与安拉合二而一"的最高境界，进而发出"我是真理"的表白时，当然会招致正统派的严厉反对和迫害。由于这样的历史缘由，他们的宗教活动是隐秘而时间不规律的，他们用自己的方法通知活动的时间与地点，通常是在故去的重要领袖的墓地举行。

苏非的主要宗教仪式是念诵"则克尔"，内容包括"清真言"、"作证词"、《古兰经》经文及赞颂安拉、先知的诗文等，旨在"打开心灵之门，获得真主的光明"。念诵"则克尔"形式可分为高念和默念。有的教团将音乐、舞蹈、诗歌引入念"则克尔"仪式，并伴以特定动作，以增强和激发念诵者的宗教感情。

从新疆喀什地区的活动方式来看，教徒们在规定的日子里，自动聚集在教士进行祷告的场所，他们围成圈席地而坐，先由歌手"阿皮孜"无伴奏地领唱，众人在歌声中祷告、忏悔或哭泣。待歌曲入拍，众人开始在主持人的带领下按照乐曲节奏呼喊"啊"、"嗨"、"嘀"、"姆"等衬词与歌声相和，节奏速度越来越快，众人也开始前仆后仰、左摇右晃，人们逐渐靠拢，姿态各异，最后起立手舞足蹈，共跳"萨玛"。达到高潮时，再回到阿皮孜领唱，如此反复多次。

在这个活动中，歌声一直是贯穿始终的。从阿皮孜高亢的歌声开始，人们喃喃自语，向安拉祈求、忏悔，哭诉世人对自己教派的不公、历代统治的压迫等。喃喃低语及呼喊衬词和歌声奇妙地组成了立体空间，你不能说这是复调式的织体，可它的确为灵魂去拜访安拉建立起一个有神力的超自然的空间隧道。在这种集体哭诉的氛围里，有人极快地

进入迷狂状态，过早地进到圈里手舞足蹈，这时会有主持人将其拉出圈外，待他清醒过来，会自己再回到众祷中。

苏非派宗教活动中的音乐准确地说不是法规性的仪式符号，而是有些类似早期巫术时代的桥梁作用，在人与安拉这唯一的神之间建立起联系。

由于各国历朝历代的统治者对苏非派都曾采取过压制手段，他们从思想到行为都更显神秘，甚至在苏非派内有一种观点是：凡是公开声称自己是苏非的人并不是真正的苏非，而从不宣称自己是苏非的人才是真正的苏非。在苏非思想的背后是根深蒂固的伊斯兰教的肥沃土壤，这使得苏非派的精神追求不会因时代的转换而枯竭其渊源。相反，它在时代潮流的漩涡中继续前行。正像苏非派的毛拉舞（目前阿拉伯国家如埃及仍有毛拉舞专家活跃在舞台上）所演示的，修士们身着白袍赤足舞蹈，右手抬起指天，左手下垂向地，快速地旋转，好似闪烁的星体，整个舞台在昴宿七星的映照下仿佛璀璨的夜空，太阳系的群星在做精妙的运行，而乐曲和诵诗的旋律回荡在清真寺内——象征真主所创造的存在秩序与永恒。

结语

除了世界三大宗教以外，这个世界上还有很多影响范围较小的宗教。但这三大宗教在使用音乐的模式上正好代表了音乐发展史上的基本趋势：利用音乐的美的特质，营造感人氛围；或者是利用音乐引起人的愉悦、松弛而乐以载道；或者是利用乐音给人带来的生理刺激，尽情释放心怀。宗教音乐与世俗音乐在目的和功能以及给人的影响方面是非常不同的。很多土著民族甚至在他们的词汇中没有相当于音乐的词汇，在他们眼里，音乐这个东西所具有的只是自然意象而非艺术意象，如果音乐可以恫吓野兽，那也可以恫吓恶鬼；如果音乐可以愉悦人心，就应该也能吸引善灵。他们用音乐表达的并不是孤独个体的痛苦或荣耀，而是整个部族的集体活动和集体感受。格列高利圣咏虽然已经发展到非常理性化和具有艺术的意象，但仍然具有表达整体情感的秉性。在这个层面上，这种工艺学程度已经很高的音乐形式的功能和意义与远古祭祀时的粗犷长啸是一样的。

第三章
早期世俗音乐

由于原始乐舞和原始巫术、祭祀等活动结合无间的缘故，人们对乐舞乃至一些乐器充满神秘感。国家产生以后，统治者会利用和加强音乐神秘观，以便操纵、控制乐舞，用来加强其统治。特别是前边我们曾提到商代最初的统治者既是巫又是王，他若告诉人们他用于巫术的音乐得自上天，民众恐怕是不敢不信的。

不过，音乐的美感不会长久被巫祭仪式中神秘骇人的音乐所遮蔽，当巫师唱起取悦于神的音调时，人们自己也感到愉悦，在感受宗教狂热的同时，也滋生了审美欲求，音乐就这样悄悄地融入生活中了。无论是异性相吸的声音游戏，还是抒怀悲欢，抑或鼓舞斗志，人们学会了用音乐来款待自己。王室庭院中终日笙歌不断，水袖长舞，到末了，葬送了江山社稷，如此循环往复；穷苦百姓则在歌咏中为自己找到一点慰藉。

第一节
娱乐的乐舞——乐乎？悲乎？

在原始社会，乐舞是全体部落成员共同参加的社会活动。因此，原始社会时期的乐舞，并没有以专门的艺术形式的面貌和身份从社会上独立出来。严格地说，到大约公元前21世纪夏代建立以后，乐舞才真正作为一种社会分工，从社会中取得独立。传说夏代初期的国君启和最后的国君桀，都曾用大规模乐舞供自己享乐，说明终夏一代，社会已造就出一大批专职的乐舞人员，这正是乐舞作为世俗艺术而独立于社会的标志。

一、唱给夏的丧歌——"时日曷丧，予及汝偕亡"[①]

贾湖骨笛的出土地点，靠近传说中夏代的夏台（均台），这无言地讲述了一个故事。4000多年前，在夏代国君的登基之地，曾经也磬鼓齐鸣，笛、埙的缥缈之音也曾划破那片天空。传说中，夏代乐舞明显超越前代，《九辩》、《九歌》的美丽，让季扎、孔子赞叹不已，甚至使孔子甘愿舍弃人间美味，宁可三月不食肉，但求有韶乐可享！

公元前21世纪，中国历史进入夏朝，那时，产生了歌颂先帝大禹治水功绩的乐舞《大夏》，虽然这部乐舞被后世当作礼乐来表演，但在当时却是为国君制乐并被国君享用的。

《孟子·万章》有一段议论：万章问曰："人有言，'至于禹而德衰，不传于贤，而传于子。'有诸？"

孟子曰："否，不然也；天与贤，则与贤；天与子，则与子。昔者，舜荐禹于天，十有七年，舜崩，三年之丧毕，禹避舜之子于阳城，天下之民从之，若尧崩之后不从尧之子而从舜也。禹荐益于天，七年，禹崩，三年之丧毕，益避禹之子于箕山之阴。朝觐讼狱者不之益而之启，曰：'吾君之子也。'讴歌者不讴歌益而讴歌启，曰：'吾君之子也。'丹朱之不肖，舜之子亦不肖。舜之相尧、禹之相舜也，历年多，施泽于民久。启贤，能够承继禹之道。益之相禹也，历年少，施泽于民未久。舜、禹、益相去久远，其

① 语出《尚书·汤誓》，大意为："你几时灭亡，我情愿跟你一起灭亡。"

子之贤不肖，皆天也，非人之所能为也。莫之为而为者，天也；莫之致而至者，命也。”这一段对话虽然是表明孟子的观点，但也说明“禅让”制从夏启开始废止，讴歌当代帝王也从夏启开始。夏启不仅要享用《九辩》与《九歌》，还要假托天意，把原本用于祭祀天帝的庄严优美的乐舞作为自己的宴飨娱乐变得合法化。姑且不谈民间众生如何歌唱自己的心意，至少我们知道从夏代开始，大量专职的乐舞表演者产生了，否则就不可能演出大型的《九辩》与《九歌》。也就是从那时起，创造音乐的人是为另一些坐在高堂之上的人而创造，音乐也就不再只是使人释放心怀的事物了，乐奴们甚至会因此而频遭摧残。夏启放纵享受音乐的行为是非常驰名的。墨子曾在表达“非乐”观时举证夏启的“淫佚康乐”。而夏末的桀更加荒淫放纵，甚至可以用“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”（《管子·轻重甲》），如此规模之巨，这样的享乐消费要建立在多少人的贡献之上才可以实现呀！那些臣属于夏王朝的四周方国、部族还要敬献乐舞。虽然从历史发展的角度看是音乐文化交流的益事，但以当时发生的具体情形而言，不知又有多少人为了献舞而被迫离乡背井，终死于他乡。

夏代后期，由于几个帝王内政不修，外患不断，国力日趋衰弱，到夏桀(履癸)时，已是危机四伏。但夏桀不思改革，骄奢自恣。夏代臣民指着太阳咒骂夏桀说：你几时灭亡，我情愿与你一起灭亡。同时，四方的诸侯也多背叛，夏王朝面临内外交困的局面。夏桀的“虐政荒淫”最终导致他的王朝毁灭，拥有四百多年历史的强大夏王朝，竟然在很短的时间内被商汤推翻，那曾为他所娱乐的乐舞最终也成了他玩物丧志的象征。

二、“殷鉴不远，在夏后之世”[①]

商代（约公元前17—前11世纪）纵情声色比之夏桀是有过之而无不及的。从殷墟前期的商墓中可以看到很多殉葬的女性乐奴，因为贵族们相信他们带着这些乐奴到阴间，就可以继续享受，犹

① 《诗经·大雅·荡篇》。

如仍在人间。这样残酷的人殉，在古埃及和美索不达米亚都有出土的例证。后来人殉渐渐被墓室中的图像所代替，也正由于有了这些图像，才使我们有机会看到古代的行乐场面。

现在我们可以看到一些残存在古文献中的古代诗歌，那是当时民众的歌唱，虽然我们已没法揣摩旋律，但从歌词内容来看，涉及生活的各个方面。从歌词的节奏律动来说，已经提供了我们今天所熟悉的对句或叠句的结构，比如："女承筐，无实，士刲羊，无血。"(《易经·归妹》上六）描写的是牧场上男男女女们在剪羊毛、拾羊毛，男的剪羊毛，不见血；女的承筐装羊毛，不觉得有重量。这种节奏轻快的文字生动地表现出自如流畅的劳动动作，短短十个字却显得有情有景。对偶的句式说明乐句的结构也应是对称的，甚至可能是叠句或至少也是有合尾因素的。

"得敌，或鼓，或罢，或泣，或歌。"(《易经·中孚》六三）这是一首写战争的诗，描写战争结束胜利归来的情景。战争胜利以后，有的仍在擂鼓示勇，有的坐卧休息，有的在为亡灵哭泣，也或许是喜极而泣，有的在引吭高歌。寥寥十字，写出了一个动人的场面。音节短促铿锵，从语词的结构来看，仿佛前边是一个有力的引腔，接着两个平行式的叠句。

不知当时的曲调究竟是怎样的，但这种句式结构的确在流传到今日的民歌中大量存在。原始歌谣大都采用二言形式，这是因为上古劳动动作简单，劳动节奏短促、鲜明，因而伴随劳动动作产生的诗歌节奏自然也不复杂。另外，上古汉语都是单音节词，两个单音节词组合是最初的句子，这种句子的产生与上古人的思维方式和语言能力直接相关。

商汤在赶走夏桀之后，尤其以自己可以不近音乐而自夸，他自称"惟王不迩声色……"[①]鉴于桀的教训，他曾经订出禁乐、禁酒的法规："敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。"[②]特别规定如果王犯了这个法，臣子有纠正的责任。如果臣子没有尽这个责任，就要受

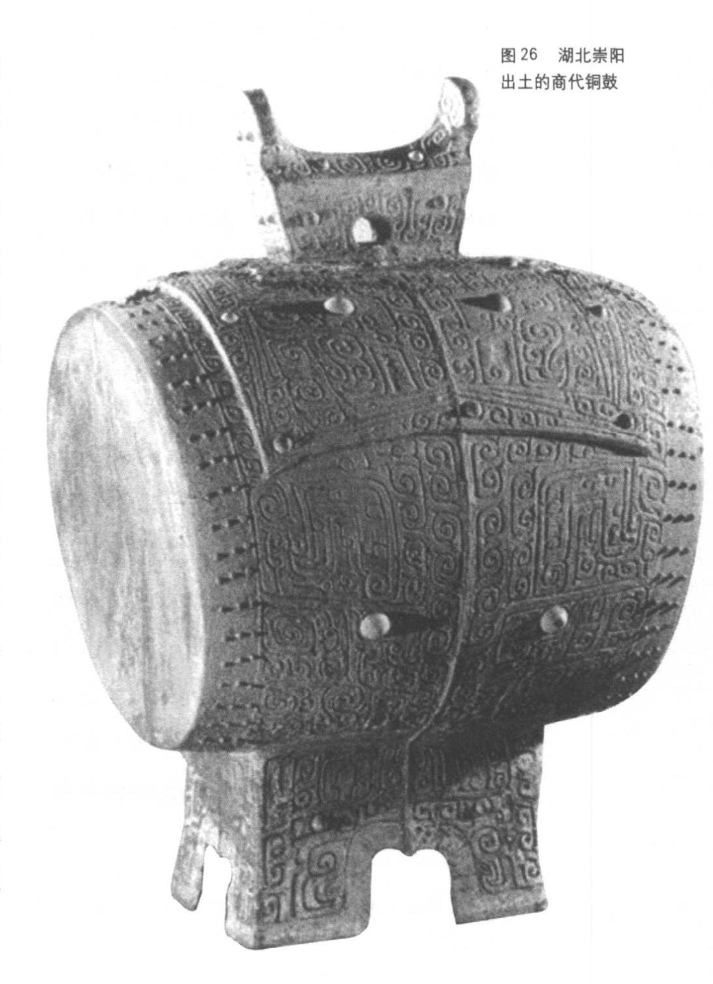
---

① 《尚书·仲虺之诰》。

② 《尚书·伊训》。

到额前刻字的刑罚。起初，这种监督制度还行得通，曾有“伊尹放太甲”的故事，说的是成汤之孙太甲做了三年帝王，不遵守汤王所立法规，暴虐乱德，所以大臣伊尹就将他放逐到桐宫，伊尹摄政。太甲居桐宫三年，悔过自责，于是复归帝位，得到伊尹的褒扬。

但这个法规最终还是被帝王自己破坏了。首先是创作了乐舞《大濩》来歌颂商汤的开国功绩，这是上承夏启所开世风，可能是作乐于商汤之后，并用于祭祀先帝。春秋时吴国公子季札曾观赏过这部乐舞。既有作如此大型乐舞的能力，这就不会是唯一之作。从一个奴隶主的墓葬中就有陪葬乐奴24具，帝王又会有多大的排场呀！ 1977 年湖北崇阳白霓出土的商后期青铜鼓，是模仿木制鼓而铸的，鼓面边缘有模仿木腔皮鼓的三周乳钉纹，仿制得非常逼真，比起它们的原型木制鼓来，恐怕要小得多。从这件青铜铸造的鼓可以看到商代木鼓制作的精美，绘饰的华丽，尤其是它的形制，为迄今发现最早的、国内唯一的仿木腔皮鼓形铜鼓。(附图26) 在安阳殷墟也有一件商后期的仿木鼓的铜鼓，鼓面还有仿鼍皮纹。这两例鼓都是有钮有足，可悬挂可平置，而且都是双面鼓，由此可知，当时已经有装饰很华美的双面鼓。仅仅一个贵族就能铸造如此精美的礼器，不仅说明当时的鼓已发展到具有双面打击的功能，还证明了贵族们的奢华程度。商代最后一个国王帝辛（纣王）


图 26　湖北崇阳出土的商代铜鼓

那骇人听闻的“酒池肉林”终于招致他自己重蹈夏桀之覆辙。纣王奢侈得实在不可救药，已经死到临头了，还要穿戴着锦衣珠宝，自焚在鹿台，[①]那里曾是他寻欢作乐的离宫。与他穷奢极欲的淫乐联系在一起的还有一个音乐家师延，他为纣王作靡靡之乐，使商纣更加沉迷，长夜当歌。当商王“身死国亡，为天下戮”之时，不知这位师延魂归何处。毫无疑问，在史书中，他是个反面角色，但就其音乐才能而言，他是我们知道的最早留下名字的专职作曲家，而且是专门侍奉帝王的作曲家。

三、礼崩乐坏

西周（约公元前11世纪—前771年）的礼乐制度规定了使用在重大祭祀仪式上音乐的方式和规模，庄严肃穆、平和冗长的音乐，会众听也得听，不听也得听。作为世俗宴飨的助兴，娱乐之乐也有一定之规，这是西周时特有的。在祭祀之后，宴娱宾客也会用些散乐和四夷乐。诸侯练习射箭之前要举行燕礼——会集饮酒；卿、大夫、士在练习射箭之前，要先行乡饮酒之礼。这是为了明君臣之义，长幼之序。在这些燕礼之中表演的主要节目都被记载在《仪礼》中的《乡饮酒礼》、《乡射礼》、《燕礼》等卷中：

1．工歌：《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》——专业乐工演唱三曲

2．笙乐：《南陔》、《白华》、《华黍》——器乐（笙）奏三曲

3．间歌：歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》
——歌唱与器乐演奏相间，六曲，轮流三次

4．乡乐：

《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》

《召南》：《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》

群众合唱民歌六曲

从古籍文献中看，应用音乐的场合可以分为五类：

1．祭祀

2．求雨、驱疫等

---

① 《史记·周本纪》载：“武王驰之，纣兵皆崩畔纣。纣走，反入登于鹿台之上，蒙衣其珠玉，自燔于火而死。”

3．燕礼——会集饮酒

4．射仪——练习射箭的集会

5．王师大献——庆祝凯旋

这些使用音乐的场合，强调等级区分的尊严，会饮时的座次、射箭时的先后顺序、队列中的排列等，一切与等级高低有关。这种情形下演奏的音乐很难想像可以给人带来倾听音乐时的愉悦感受。从这些记载看，似乎除了礼仪上用乐，别处都没有音乐。但《诗经》中大量被称为"风"的民歌才是最自然的民间谣唱。它所具有的通俗、明了、朴素、自然、流利的文风说明，音乐一直都存在于世俗中。

西周时期，周王保持着"天下宗主"的威权，他禁止诸侯国之间互相攻击或兼并。但自周平王东迁以后，王室衰微，再没有控制诸侯的力量。

享乐的音乐是容易学会的，特别是礼乐制度规定了享用什么样的乐标志着什么样的身份，这无异于鼓励僭越逾礼的催化剂。对于那些欲望永远无法满足的诸侯贵族们，当周王宗室开始变得软弱无力时，僭越礼乐就时有发生，终于导致"礼崩乐坏"。春秋时期（公元前8世纪—前5世纪），宗法制度渐次瓦解，异姓不妨结盟，同姓反会相攻，宗族、血亲观念逐渐被地域性的封国观念代替。各地区的诸侯不仅不再遵守用乐的法度，在自己的庭院里大舞天子之乐的"八佾"，甚至把流行于民间下层百姓中的当地音乐也搬人自己的小宫廷。《左传·昭公二十五年》载："将禘于襄公，万者二人，其众万于季氏。"这说的是另一件荒唐事：王室要谛祭鲁襄公时，却只剩下两个舞者，因为那位敢在自己的庭院里大舞天子八佾之乐的权重人物季氏把舞者都弄到自己家里去享受了。

这时期各国的兼并与斗争，促进各国、各地区社会经济的发展，也加速了不同族属间的接触与融合。经过这一时期的大动荡、大改组，几百个小国逐渐归并为七个大国和它们周围的十几个小国。

远在周朝时，就有一个采集民歌的采风制度。周天子的原初用意在于通过民歌来进行"民意普查"，各诸侯国都专门设了"采诗官"，每年春秋两季去收集民歌，《诗经》中的《国风》是各诸侯国的本国歌诗，就是我们今天说的各地民歌，共列出十五国风，一百六十首。《诗经》开创了以地域为民歌分类标准的典

范。“秦风”就是我们今天所说的陕西民歌，“郑风”就是我们今天所说的河南民歌。《国风》绝大部分是春秋时期的作品，这正是春秋时期各地世俗音乐逐渐复兴才出现的现象。到后来，地方音乐甚至可以取代雅乐，用于礼仪了。其实这样的情形在其他国家也同样常常发生。郑国音乐（郑声）是首开其端的。正因为如此，以维护礼乐制度为己任的孔子才会“恶郑声之乱雅乐也”，并说“郑声淫”（郑声浸淫雅乐），提出要“放郑声”（把郑声赶出雅乐领域）。但是孔子并不能改变历史的进程。孔子去世之后，各地方音乐的影响更加扩大，社会上称之为“新乐”，其中著名的有郑、卫、宋、齐等地区的音乐，所以“新乐”又称“郑卫之音”。“新乐”是从“新兴起”的意义上起的名字，如果从历史上说，其实不少“新乐”比号称“古乐”的西周雅乐更加古老。例如郑、卫、宋等国，郑是早商活动地区，卫是商王室所在地，宋是商亡后商后裔的封国，它们的音乐都承袭自商，从渊源讲，比岐周音乐古老，而且发展水平也较高。更重要的是，一切“新乐”都没有像“古乐”那样，被礼乐制度堵死，而是按音乐自身规律发展。所以“新乐”清新活泼，风格多样，优美感人，连理论上懂得“古乐”重要的贵族也不得不承认他们确实喜好“新乐”，听“新乐”不觉疲倦。

四、郑卫之音

那么孔子如此厌恶的“郑卫之音”究竟是什么样的音乐呢？从那些批评指责的话语来看，那是些继承了商代音乐华丽流荡的传统、生动活泼、大胆质朴地咏唱人性真情的民间音乐。举如下两例来看看活泼、轻灵的乡间小唱与沉重造作的雅乐之间的对比是多么有趣：

郑风·将仲子

将仲子兮，无逾我里，无折我树杞。
岂敢爱之？畏我父母。
仲可怀也，父母之言亦可畏也。
将仲子兮，无逾我墙，无折我树桑。
岂敢爱之？畏我诸兄。
仲可怀也，诸兄之言亦可畏也。
将仲子兮，无逾我园，无折我树檀。
岂敢爱之？畏人之多言。
仲可怀也，人之多言亦可畏也。

在这首小诗中，姑娘要求情人别来她家，以免受父母兄弟及邻居的责骂，但却让人感到她分明是想看到意中人健壮、调皮的身姿，翻墙折枝，冒着风险来看望自己。

郑风·野有蔓草

野有蔓草，零露漙兮。
有美一人，清扬婉兮。
邂逅相遇，适我愿兮。
野有蔓草，零露瀼瀼。
有美一人，婉如清扬。
邂逅相遇，与子偕臧。

这是表达与情人不期而遇的喜悦。青青蔓草上娇嫩的露珠，犹如美人眼里明亮的秋波。正在思念着美人，就与她不期而遇了，这是多么令人愉快的事。

这种飘荡在乡野蓝天下的情歌如果掺杂在僵硬的雅乐中，那真会让仪仗的队伍方寸大乱，钟鼓无法齐鸣，舞队顿失威严。

这种分节歌和结构上的对称与不对称的交错对置所体现出的音乐张力，当然也不适合于雅乐行进中的稳重、端庄。但若作为世俗宴飨时的歌舞，谁又能在觥筹交错之时忍受单调呆板的雅乐呢？魏文侯就曾毫不隐讳地承认自己喜欢艺术性最强、感染力最大的“新乐”郑卫之音：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。”孔子又怎么能阻止得了呢？

还有一个著名的故事，通常我们是作为表达音乐美学思想时所举的例子，但在这里，这个例子可以令我们解读出更多的信息。

春秋时，卫国国君卫灵公（公元前534—前493）访问晋国，与他同行的有乐师师涓。师涓弹得一手好琴，记忆超群，耳朵又特别灵，用民间的说法是“有耳朵”，这一点很重要。因为中国音乐中音高的微妙变化方式有时正体现出某地方的特殊风格。师涓对听过的曲子有过耳不忘之能。他们经过濮水时，天色已晚，便就地而宿。入夜，水面上飘来依稀的琴声，由远至近，飘飘然，有时清晰悠扬，有时深沉缠绵。卫灵公是个非常喜欢音乐的人，听见这如同仙乐般的琴声，十分着迷，询问左右，竟然都说什么也没听见。灵公很生气，找人叫来师涓，看他是否能听见自己所听到的音乐。师涓也听到了这奇妙的音乐，便“端

坐援琴，听而写之”，反复练习数遍后便能演奏了。

卫灵公到达晋国后，晋平公设宴接风，席间免不了要作乐。卫灵公便命师涓奏濮水所听之乐。琴声低扬，宛若细语，晋平公神魂颠倒，连声叫好。突然，晋乐师师旷起身制止：“且慢！此乃亡国之音，岂能奏之！”师旷此言一出，满座皆惊。晋平公问：“乐师说此为亡国之音，可有根据？”师旷答道：“商末，纣王无道，偏爱萎靡之音。乐师延不制止，反而大作此类乐调，使王终日沉湎于酒色之中。终有武王伐纣之举，落入身死国亡之结局。乐师延事后抱琴而逃，最后在濮水边投河自尽。想必刚才师涓乐师弹奏的乐曲就是从濮水边听来的吧？”卫灵公和师涓都很惊讶，连连称是。“亡国之音”便由此而来。

这个神话般的故事告诉我们，古琴在商朝时就影响很大了，甚至能影响到国家的政治。那时候国君都有专门的琴师。国君们在礼宾往来时相互欣赏各自琴师的演奏，琴师欣赏古琴不仅限于技术，还赋予了较高的意境和思想内涵。同时，这故事也说明古琴那时候在民间已有流传。故事中虽说濮水水面上会自然发出一种琴声，实际上很可能是乡间草民在濮水畔弹琴。这说明在卫国，民间音乐的旋律如此迷离婉转，令人陶醉。如果排除史官记写历史的政治立场，应该说，郑卫之音的所谓“诱惑”正是音乐作品的魅力，这本来就是优秀艺术所应该拥有的秉性。

郑卫之音不仅有作品收入《诗经》而传至今日，还有些民间音乐家的“星名”被记录在案。不过他们可没有今天歌唱家或歌星那样的幸运。现在一些常用的成语，比如“高山流水遇知音”、“声振林木，响遏行云”、“余音绕梁，三日不绝”就是关于他们的故事。《列子·汤问》载：“薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之，遂辞归。秦青弗止，饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。秦青顾谓其友曰：‘昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去而余音绕梁欐，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲悉，垂涕相对，三日不食。遽百追之。娥还复为曼声长歌，一里老幼善跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗

声。'"这两则故事所讲述的动人歌唱，勾起人的无限向往。说秦青的歌声能让林间的树木都随之振动，天上的流云也停止飘荡，多少有些夸张、浪漫的想像，不过这都是为了形容秦青歌唱的感染力。但韩娥的歌声能绵延数日，不绝于耳，这种音响体会，我们也有。可见在任何时代，音乐都会有自己时代的迷狂的追随者，只不过追随的内容已经发生变化。秦青、韩娥们却是用自己绝妙的清唱牵动着人们的心弦，否则韩娥怎么能让人们听了她的哀歌也为之哀伤而三日不能食，必须请回韩娥为之欢歌，驱散悲伤之情？这样的歌声一定是声情并茂，感人至深的。另外，我们也可以据此判断，他们的歌唱技巧能够使声音上下转折圆润而无痕迹，轻重缓急可以收放自如。韩非子甚至提起在声乐教学中鉴别初学者声音能力的一种方法，是看他能否唱到纯五度的高八度，还介绍了一些正确发音的标准，这些都证明歌唱艺术在当时已经达到一定高度。

其实，这些出现在民间的技艺高超的音乐家们反映出的是周室渐衰、文化下移的当下时世。当音乐能够独立于巫术的舞蹈而存在时，就开始了自身的工艺学发展。音乐的艺术性越来越高，表达力越来越强，在生活的时时处处都可以用音乐语言来表达难于言表的内心情感。音乐表达力的高下来自于是否有"得心应手"的演奏技艺和移情养心的修为，所以就有了教与学的社会需求，产生了音乐修养和技能的讨论，并变成了审美话题的基本内容。音乐所具有的审美特殊性产生了"'高山'易得，知音难求"的感慨。由于民间音乐的影响力超过了贵族堂前的僵化雅乐，音乐家的生存方式有了更多样的选择，于是，就有了宫廷中师旷这样修养超群的乐师，能够在君王面前论乐讽政，还有游吟于四野的女歌手韩娥和授唱业、传艺道的秦青。

五、民间的谣唱《诗经》

西周到春秋末约五百多年间的作品，被采集整理成了第一本没有乐谱的

① 班固《汉书·食货志》载："孟春之月，群居者将散，行人振动木铎徇于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。故曰王者不窥牖户而知天下。"

歌曲集《诗经》。从古代的记载来看，采诗的方式蛮有意思。每年初春，采诗官就手敲木铎，走到四周的田野，沿途的百姓听到木铎声就来献诗献歌。①《春秋公羊传解诂》有载："男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事。男年六十、女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗。乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子。"这种采诗制度的目的是观风察政。进行田野调查的现代音乐人类学家们，追溯起来，采风的"行人"还是老前辈呢。

孔子为了维护雅乐的纯正威严，曾经仔细审核《诗经》。司马迁《史记·孔子世家》："古者《诗》三千篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义……三百零五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。"东汉王充《论衡·正说》："《诗经》旧时亦数千篇，孔子删其重复，正而存三百五篇。"孔子删诗之说影响很大，至今仍有人坚持，但近代多数学者不同意此说。因为在襄公二十九年（公元前544年），吴公子季札到鲁国观乐，鲁国的乐工就为季扎演奏了十五国风，名称顺序和今本《诗经》完全相同①，可当时孔子年仅八岁。《史记》说孔子删诗是在"自卫返鲁"之后，那时，孔子已经近七十岁，而在这之前，孔子就不止一次地提到"诗"、"诗三百"。而且，春秋时期诸侯宴飨和出使，常赋诗言志，所赋之诗多录入《诗经》。所以说，赋诗言志之风，早在孔子之前就已经存在。另外，孔子指责"郑声淫"，"恶郑声之乱雅乐也"，主张"放郑声"，但现本《诗经》中郑、卫民歌依然很多。可见，说《诗经》由孔子删选而成是不可信的。但是，孔子对"诗"的确做过"正乐"的工作，甚至也可能对"诗"的内容和文字有些加工整理。面对郑、卫之声中的淳朴民风，孔子也会被感染吧？否则这些民歌怎么会没有被他"正"掉而保留到今天呢？

学习《诗经》在当时已变成贵族人士必修的文化素养课。这种教育一方面具有美化语言的作用，另一方面，《诗经》的教育也具有政治、道德意义。而且按照孔子的意见（理应也是当时社会上层的意见），"《诗》三百，一言以蔽之，

---

① 《左传·襄公二十九》。

曰：思无邪”。意思就是，《诗经》中的作品，全部（或至少在总体上）是符合于当时社会公认的道德原则的。所以从这个方面来说，孔子也是自相矛盾的。

《诗经》的风、雅、颂三类，最初都是乐歌，只是由于古乐失传，我们就无法了解风、雅、颂各自在音乐上的特色了。十五国风中，“豳风”全部是西周作品，其他除少数产生于西周外，大部分是东周作品。反对“郑声”的是孔子，可也正是孔子，又让我们对那时世俗音乐的状况可窥一斑。（附图27）因为《史记》说得很清楚，诗三百零五篇，孔子全部都和着琴声，咏唱一遍。这明白无误地告诉我们，那还是一个诗、乐不分的时代，人们“言之不足，则咏之”，有韵律的声调比白话的声调更有感染力，这一认识是古已有之的。孔子一生中常用歌声来言情明志，这也体现了当时好歌的风尚。每当他与别人一起唱歌时，如果觉得别人唱得比他好，一定要请那人重新唱，自己跟着学。正是这样多年不倦、不耻下问地学习音乐，才会有那么高的音乐修养，可以把诗三百尽皆歌唱一遍。他甚至在临终前都以歌唱来表达对人生自然的感慨：“孔子病，子贡请见。



图27　孔子施教

孔子方负杖逍遥于门，曰：'赐，汝来何其晚也？' 孔子因叹，歌曰：'太山坏乎！梁柱摧乎！哲人萎乎！' 因以涕下。谓子贡曰：'天下无道久矣，莫能宗予。夏人殡于东阶，周人于西阶，殷人两柱间。昨暮予梦坐奠两柱之间，予始殷人也。' 后七日卒。"①

赋诗言志是当时各国外交和社交、宴会等活动中最常见的表达方式。特别是在外交场合，常常需要摘引《诗经》中的诗句，曲折地表达自己的意思。这就是所谓"赋《诗》言志"，其具体情况在《左传》中多有记载。根据具体场合、对象，除了选用《诗经》歌曲，还有即兴编词，宾主各人都准备好了诗篇或诗章，让在场的乐工演唱，借此方式曲折



图28 四川成都扬子山汉墓宴饮乐舞画像石

① 《史记·孔子世家》。

婉转地表达自己的情意。(附图28) 即兴编词并演唱出来的能力正是民间百姓自古就拥有的。直到现在，如果你到山区乡间，会发现很多地区都有这种即兴编唱山歌的民间歌手。这本来是最能够直接表达心意的方式，可现代人已经失去了这样的灵性，因为我们太依赖于专业音乐家去演奏出华丽复杂的音响，更看重音乐厅的音响或家里的音响设备够不够发烧级别，器材品种够不够新式。总之，我们离自然越远，我们的天赋丢失得就越多。

六、长啸在南方山涧的精灵——楚辞

《诗经》没有收集太多南方民歌，但南方巫风的直系承继者并不为采诗官们唱，他们唱出的“激宕淋漓，异于风雅”的吁兮之歌养育了另一位伟大的歌手——屈原。

据史书记载，当中原文化巫教色彩早已明显消退以后，在南方楚地，直至战国，君臣上下仍然“信巫觋，重淫祠”(《汉书·地理志》)。楚怀王甚至幻想靠鬼神之助来打退进犯的秦军(《汉书·郊祀志》)。民间巫风更为盛行，楚人为自己敬奉的神建起巫祠，在祠内歌乐、鼓舞来娱乐诸神。楚地盛行的巫教，又渗透了楚地的歌辞，使之具有浓厚的神话色彩。楚辞产生于战国时代中国南方楚国地方，晚《诗经》约三百年。

屈原的不幸与楚地之大幸

约于公元前299年，屈原被流放到长江以南地区。这次放逐生涯很艰难。屈原在贫病交加中渡长江，过洞庭，徘徊于湘水、沅水流域。这里到处布满深谷莽林，是一片荒僻之地。流放，对屈原是不幸，但对中国文学史、音乐史来说却是幸事。这位不朽的诗人，就在湘水、沅水之间，留下了千古诗作《离骚》、《九歌》、《渔父》等杰出诗篇。在楚人那充满奇异想像和炽热情感的神话世界，屈原的灵感也变得那样上天入地，飘游六合九州，驰骋想像，给人以神秘的感受。

《九歌》是一组祭神的乐歌，包括歌辞、音乐、舞蹈，只有一首《国殇》是赞颂阵亡将士的歌。祭歌唱颂的对象大都是日神、云神、山神、水神等与人们

日常生活和生产有关的神祇。

楚辞的形成，从直接的因素来说，首先同楚地的歌谣有密切关系。楚地在巫风中发展起来的音乐舞蹈，如同南方山林般葱郁瑰丽，奇谲热烈。《商书·伊训》界定“巫风”为“敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”，虽然是作为一个明令禁止的法令，为防蹈夏之覆辙，但事实上，应用在载歌载舞的祭祀活动中的“恒舞”、“酣歌”正是通过身体迸放出对神的激情，又怎是一个禁字可以禁得了的。

据说孔子游楚时曾听当地小孩唱《孺子歌》：

沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。

还有一首《越人歌》，据说是楚人翻译的越国艄公唱的歌辞：

今夕何夕兮，搴舟中流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻。心几烦而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。

这种在句尾或句中多用语气词“兮”字的歌谣到秦汉时还十分流行。如刘邦有《大风歌》，项羽有《垓下歌》。屈原在楚地歌谣的基础上，创造了句式长短不齐、参差错落的新诗体。在结构形式方面，抒情和叙事结合，幻想和现实交织，气势磅礴，浑然一体；在语言运用方面，大量运用楚地方言和楚物名称，具有鲜明的地方和民族特色。这种不同于中原歌谣整齐四言体的体式，在句子长短变化中，产生出缓急不同的节奏效果。而上下句中错落的句式又会打破对偶句式的对称，上下句间词语结构的变化，也必定带来曲调上的相应结构。这些都是楚辞的显著特征。

从踏歌那种边歌边舞、踏地有声且又男女“混杂”的姿容，也让人联想到《九歌》中清新凄艳，幽渺情深的神巫之恋。看来造物的安排是很均衡的：在北方郑卫之地挥洒出溱洧[1]河边兰香歌清

① 《诗经·郑风》中有《溱洧》一篇：“溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉蕑兮。女曰观乎？士曰既且，且往观乎？洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其相谑，赠之以芍药。溱与洧，浏其清矣。士与女，殷其盈兮。女曰观乎？士曰既且，且往观乎？洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其将谑，赠之以芍药。”

的人间欢情，又安排荆楚在南方播撒了巫文化的情致，有狂纵又有纤巧，有赤热又尚绮丽，轻歌曼舞别有一番滋味。

楚地的歌谣是楚人创造的，但如果这杰出的民间创造没有机缘被屈原记录下来，我们有可能会错过这段历史的精彩。艺术史上常会有这样以一个个案的方式留下久远影响，甚至改一派风气的现象。屈原首创的骚体诗和以他为代表的楚辞浪漫之风是先秦文学史上令人骄傲的一页，他个人的不幸却造就了楚国文学之大幸。

楚辞中的曲式因素

在屈原的创作歌曲中，出现了几个音乐术语般的词："乱"、"少歌"、"倡"。"乱"这个手法在孔子时代就已见提及，说明那时已经使用了这样的音乐手法。根据"乱"在屈原的楚辞作品中的使用情况来看，可以归纳为："乱"是一个突然出现的高潮；与前边的多段歌节相比，在句法上突然改变；表现在音乐上的特点应该是节奏的突然改变，这也是形成高潮效果的因素之一。即使有时并没有改变句法，也不排除改变音乐节奏的可能性；除了节奏变化以外，可能在旋律、速度、音色等方面，甚至唱奏者表达手法的运用等都会有突出之处。

《九章·抽思》中同时出现了这三种术语：

（1—9从略，下为第10段）

……

善不由外来兮，名不可以虚作。

孰无施而有报兮，孰不实而有获？

少歌曰：与美人抽怨兮，并日夜而无正。

憍吾以其美好兮，敖朕辞而不听。

倡曰：有鸟自南兮，来集汉北。

（又1—4从略，下为第5段）

……

何灵魂之信直兮，

人之心不与吾心同！

理弱而媒不通兮，

尚不知余之从容。

乱曰：长濑湍流溯江潭兮。

狂顾南行聊以娱心兮。

轸石崴嵬，蹇吾原兮。

超回志度，行隐进兮。

低回夷犹，宿北姑兮。

烦冤瞀容，实沛徂兮。

愁叹苦神，灵遥思兮。

路远处幽，又无行媒兮。

道思作颂，聊以自救兮。

忧心不遂，斯言谁告兮！

这里显示出的结构特点是，“少歌”和“乱”都是用于结束段落的，但前者是前一部分的小结性的段落，只是一个小高潮，标志着乐曲并没有完全结束。而“乱”则是最后总结性的大高潮段落。“倡”则是用于两段之间的一个过渡段。具体在《抽思》中，结构是：

一个曲调重复十次；

用一个“少歌”作小结；

用“倡”引起后边的曲调（同一曲或另一曲调）；

这个曲调重复五次；

末尾用“乱”作最后的结束。

这种大型的结构堪称音乐发展出的新形式。

第二节 到河那边去，到河这边来

在秦第一次建立统一的多民族中央集权制国家之前，中原大地上战争不断。从公元前770年周平王东迁到洛邑（今天的河南洛阳王城公园一带）后，周朝王室的地位一落千丈。“天下共主”已经徒具虚名，历史也由此开始了一个列国纷争的大动荡、大分裂时期。势力强大的诸侯相继而起争当霸主，代表天子领导其他诸侯，维持封建秩序与中原安宁。霸主可以“挟天子以令诸侯，天下莫敢不听”。因此，东周前半期的特点就是大国争霸之事迭起。这种政治局面称为“霸政”，这就是著名的春秋时期（公元前770—前403），其特点是天下权力重心由天子下移到诸侯。在春秋前期与中期，先后参与争霸的著名诸侯有五个，即齐桓公、宋襄公、晋文公、秦穆公、楚庄公，史称“春秋五霸”；后段为战国时期(公元前403—前221)，其特点是权力重心继续下移，从诸侯而卿大夫而士，平民阶层兴起。战国时期有七个诸侯大国称雄争霸，扩张领地，他们连年争战，相互侵夺，所以史称为“战国”。沿黄河流域从西到东的三个大国——秦、魏、齐在前期具有左右局势的力量。到公元前4世纪末，秦国变成七国中最强大的国家，势力已经扩张到

长江流域，与楚国相接。到最后秦统一中国，各国之间的关禁全被打破，更有利于社会生产的发展和文化的交流，所以说秦统一中国是春秋以来发展的必然。

这样的时代特征给文化带来的影响是积极的。许多贵族的地位发生动摇，学术文化逐渐走出高级贵族的圈子。孔子出身没落贵族家庭，他对时事进行深入思考，总结“官府之学”、开创“私学”就是最典型的文化下移之结果。代表新兴地主阶级的士阶层在政治上的活跃和学术思想上的争鸣标志着文化的发展。这个时期，由于冶铁技术的发展，生产力大幅提高，推动了社会经济。商品的生产和流通活跃了商业，扩大了商品交换的范围，各国之间的战争和人民的跨国界活动，都大大促进了文化的交流，所以这个时期的音乐也同样呈现出这种时代特征。音乐品种、音乐风格随着人际的移动而移动，互相交流影响，音乐自身也有了更多的发展。

从秦至汉，通过一系列中央集权制度的形成和巩固，汉族文化确立并渐渐成为中心，于是也形成了周边少数民族文化向中心的贡献，因而逐渐丰富了中国的整个文化。魏晋以来，民族动荡和迁徙是重要的时代特征。这种动荡、迁徙对当时的民众来说是痛苦的，但从历史的角度看，它却促进了中国北方与南方文化的大融合。从西汉开辟丝绸之路以来，中原与各方少数民族音乐交流产生的新音乐品种层出不穷，中国与中亚、西亚的政治接触、贸易往来、军事碰撞、宗教传播等因素，也导致音乐文化的大交流。魏晋时期传进来众多乐器、乐部，为隋、唐两代的音乐发展的高峰期作好了充分准备。

汉初开国皇帝的平民出身，对民间音乐的个人爱好，是推动世俗音乐发展的客观力量，而前世雅乐的制度已被摧毁，雅乐自身的僵化、缺少娱乐性也不符合新生统治者的享乐要求，民间俗乐乘时而兴是很自然的。旧有的传统音乐思想重教育性而不惜对艺术性的打压限制，这不符合音乐发展的规律。因此当音乐自身的发展达到一定的艺术高度时，必然会挣脱那些人为加在音乐上的枷锁，要求音乐是一门独立的艺术，而不再只做礼仪的附庸。这种音乐观念上的革命只是早晚的事。于是，嵇康作为一个代表出现了。还是看看音乐是怎样

讲说这样一个动荡年代的故事的。

一、奏响《九歌》的金石之乐 ——曾侯乙的宝藏

春秋时期，随着政治和经济的交往，国与国之间的联盟、战争，各地“新乐”也得到空前的交流。出土的春秋中晚期楚国编钟一套十三枚，每钟双音，有完整的十二律，具备演奏各地音乐的能力，它们应该是各地音乐大交流的反映。战国初期曾国的大套编钟，就是最有名的曾侯乙编钟，不但从钟的音列上，更以刻在钟上的铭文告诉我们当时音乐大交流的真实存在。那枚居于正中的镈钟是楚惠王的礼物，也无言地证明着那个时代的政治、军事形式。

西周以来，乐队体制日趋完善，到战国初，不但乐器品种繁多，音量、音色都已十分可观，制作也非常精细，对音准和音质的要求大大提高了。史称周代开始对乐器以“八音”进行分类，将当时已经出现的乐器，按照直接影响到乐器发音的材质作为乐器分类的依据，从而把所有的乐器分为八类，这也是最早的乐器分类法之一。所谓“八音”有“金”(上古称铜为金。青铜制的钟、镈等乐器属这一类)、“石”(有石制的磬)、“土”(实指用土烧制的陶。埙属此类)、“革”(“革”即皮革。鼓类乐器受击发声在于皮革，所以鼓类乐器属此类)、“丝”(古代弦乐器用丝作弦，所以瑟、琴、筝都属于丝类)、“木”(木制的击奏、刮奏乐器如“柷”“圉[敔]”)、“匏”(“匏”，葫芦瓢壳，笙、竽等簧管乐器用它做座，故归一类)、“竹”(箫、管、笛等竹制管乐器属这一类)。遥想当年，这八类乐器所构成的庞大钟鼓乐队的音响效果，钟声宏大、磬音清亮、丝竹飘逸，或庄严辉煌，或旖丽妩媚。最高贵族选用它们来体现自己在社会上的崇高地位，享受人间仙乐，真是再恰当不过的了，这是钟磬类乐器在那时能达于极致的社会原因。

1978年湖北随县(今随州市)战国初曾侯乙墓的发掘，向全世界展示了一座两千多年前的音乐宫殿。最令人称奇的是，在历经这么长久的时日之后，它们重又在晴空日朗下奏起清晰柔和的乐音，被称为“世界第八大奇观”。这里边既有以编钟、编磬为主的钟鼓乐队，还有以竽瑟为主的轻型乐队，即所谓“竽

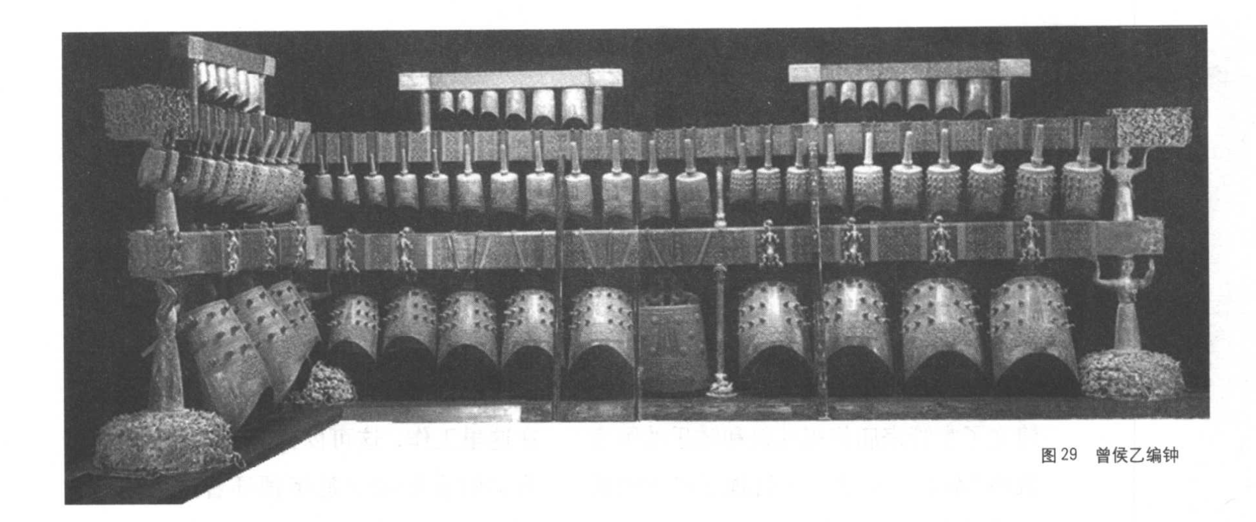


图 29　曾侯乙编钟

瑟之乐”。显然墓主人并不想让必须“端冕而听”的“古乐”陪伴自己的冥间生活。曾侯乙编钟的音域跨越达五组，中间三组十二音齐全。所有曾侯乙墓出土的乐器全部制作精致，性能良好，达到了惊人的高度，有些甚至连今人都无法企及。(附图29) 曾侯乙编钟上的铭文记载了春秋战国之际各国的律名、阶名、音程及变化音名称之间的对照情况，以及各种乐律术语。曾侯编钟不仅作为一具能够演奏旋宫转调乐曲的实物例证，证实了先秦文献关于旋宫记载的可靠，一钟双音的三度关系还显示了“钟律”的实践根据在于弦长比例的变化规律，而关于弦律的理论直到12世纪，南宋朱熹才在他的著作《琴律说》中提及。

这座可以和埃及金字塔媲美的地下音乐宝库提供了当时宫廷礼乐制度的模式，展示出几乎完整的先秦乐队，也反映出世俗音乐才是生活中最重要的部分这一里程性的变化。其中最为重要的64件编钟乐器，分上、中、下三层编列，总重量达5000余公斤，总音域可达五个八度。那六个青铜武士面带微笑地托着彩绘木梁，顶着5000多斤的响器，走过近2400年的旅程，来到公元1978年的时空，带来早已为人类历史准备好的精美而辉煌的礼物。

二、乐府的变迁与俗乐兴盛

秦朝（公元前221—前206年）是

强大的，秦朝也是短命的，短到在音乐史上几乎没留下什么痕迹。尽管秦始皇用强硬的手段实行文化统一政策，对中国日后的文化影响极为深远，但在音乐方面只剩下《史记·秦始皇本纪》中的一点儿描述：他纵酒后宫，有佳丽千余人每日为他弹唱歌舞，“作介优戏”。他建立了掌管宗庙祭祀礼仪和雅乐的国家机构“奉常”，也建立了管理乐舞演唱教习的机构“乐府”，那是专为皇帝提供乐舞享乐的国家部门，倒是个新鲜事物。享乐的音乐开始进入制度化管理，有专人教习，专人表演。除此，这个朝代没有留下什么可以谈论的音乐活动或音乐成果。

当项羽、刘邦的王者之争已近尾声，项羽困于垓下(今安徽灵璧县东南)之围（公元前202年)，夜间汉军军营中的阵阵楚歌使一代霸主的雄心彻底崩溃。项羽自知前途将尽，只有慷慨悲歌：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝，骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何。”虞姬和歌而舞。在这个悲壮英雄的末路之时，音乐把他推入最后的绝境，音乐也为他唱了最后的挽歌。

秦朝乐府还没有真正的采风，“歌咏多依前代”。而汉初乐府因循秦代，也没有什么作为。真正的乐府采风是在汉武帝时代，继承了周代的采风制度，搜集、整理、改编民间音乐，然后用于乐工在宴享、郊祀、朝贺等场合演奏。这些用作演唱的歌词，被称为乐府诗。汉武帝还重建并扩大了乐府，有八百多人在这里工作，这可以称为“皇家乐团”。著名的音乐家李延年领导着这个乐府(官名为“协律都尉”，可以理解为“统协音乐的长官”)。乐府不仅是自秦以来的新型机构，而且任命专业音乐家来负责乐府事务，这完全不同于西周时“大司乐”的成员由低级贵族担任，主要修习前代乐舞。所以，此“乐府”非彼“乐府”。在西周时，专职的音乐家如果不是贵族，那就是乐奴；汉代则不同，李延年世代乐奴，只因为他的妹妹善舞而得到皇帝宠幸，连带着获得了施展音乐才能的机会；也因为妹妹的突然逝去，他便不再有生存的权利。不过，这样的人，只要在历史中闪亮一次就够了。我们虽然不了解他一生中的不幸，却知道他善歌，声音嘹亮飘逸；他可以依词填曲，并能以新鲜的音乐素材创作出新的作品；他还以音乐理论为指导，组织了音

响和谐的乐队。他可能不是第一个能够依词填曲，再创新声的作曲家，但却是我们知道的第一个。

李延年善作新曲，司马相如等数十位文学家为乐府创作歌词，李延年就根据这些歌词的内容配上来自民间的俗乐，再拿到宫廷郊庙祭祀、宴会、礼仪及军中演奏。可想而知，这种经文学家之手创作的歌词，经音乐家配的曲儿，文学性和艺术性当然会高于普通百姓的口头创作。所以，后代就把这种经过乐府雕琢的歌诗称为“乐府”，用以区别于未曾入乐的“诗”或“徒诗”。据说，李延年曾用西域的曲调作为素材，重新创作了28首新的作品，用于军乐。

汉乐府是在封建统治阶级处于上升时期建立的。那时经济相对繁荣，所以，汉乐府的一项重要职责是广泛采集民间音乐舞蹈以使皇帝能够体察民情。当时，采集歌诗遍及黄河流域和长江流域，其采集地域之大，规模之大，是继周代《诗经》以后，又一次收集民间诗歌的壮举。汉乐府收集到了赵、代、秦、楚各地的歌谣。乐府中的职员来自东南西北，他们专长的民间音乐，就地域范围而言，南达长江以南，东达海边，北到匈奴及其他少数民族居住地区，西到西域各少数民族所居地区。

乐府的乐人有明细分工，有演员，还有制造乐器的工匠。这是一个非常有利于音乐发展的机构，虽几经扩充与裁减，但这个机构和乐府诗歌却长期存在并影响深远。

公元7年，汉哀帝刘欣裁减乐府，把里边的俗乐全部罢去，只留下那些有关廊庙的雅乐。这次罢乐府的行为表明统治阶级对民间音乐从心里仍是轻视的。但这种罢俗乐的做法，却使那些本来就来自各地民间的讴员，又重新回到民间，继续演奏俗乐民歌。但他们也已此一时也，彼一时也，经历了乐府的训练，成为最优秀的艺人回流到民间，并把人民口头创作的新民歌记录下来，自己也有新的创作，使得乐府诗继续向前发展。这反而成了世俗音乐发展的新动力。

汉代以后，魏晋时代仍有乐府机关的设置，但采诗的制度却没有了。只是两汉时代的乐府民间歌辞，有些还在继续演唱、使用，因而，两汉的一些民歌能够流传下来。六朝有些总集专门收录这些歌辞，后来沈约著《宋书》，这些乐

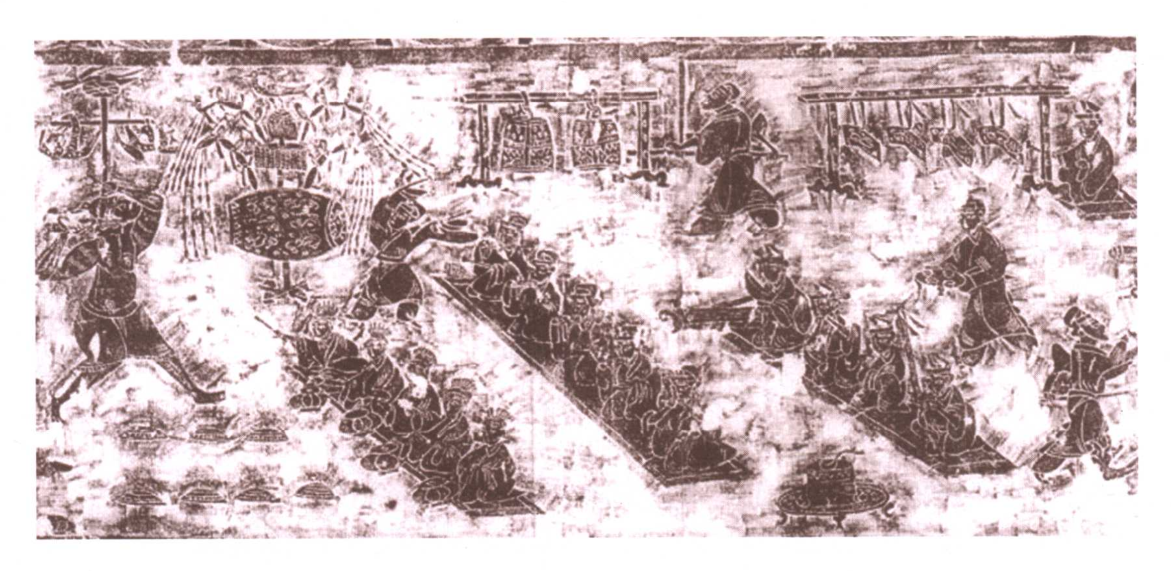


图30 山东沂南东汉末年乐舞画像石

府诗又被载入该书的《乐志》。

从项羽唱楚歌悲悼自己的“时不利”，到刘邦即位后皇宫内楚歌楚舞不绝，及至最后汉乐府演练民间音乐舞蹈，音乐的世风已经大变，音乐的交流已经蔚然成风，音乐之河也从雅乐的凝重中汩汩涌出，流淌得欢快而宽阔起来。

三、相和歌、相和曲与鼓吹乐

汉代乐府音乐中的歌曲以一种被称为“相和歌”的形式演唱。起初，它兴起于北方，只是清唱，称“徒歌”；后来就发展成了一人唱，加上三人帮腔的唱和形式，称“但歌”；再后来，加了点丝竹伴奏，演唱者手持拍板，就是“相和歌”了。这种有乐器为之伴奏的歌唱，就不再是简单的民间歌曲，而是有很考究的曲式结构的艺术歌曲，主要在官宦巨贾的府第以及宫廷宴饮、朝会、娱乐等场合演唱。

汉代，人们总称俗乐为“清商乐”，相和歌是其中之一，但后世人们还是将汉代民间歌曲总称为相和歌，也从一个侧面反映出这一歌种形式在历史上曾经享有非常重要的地位。相和歌后来又发展成为一种大型结构，称“相和大曲”。它是从抒怀婉转、多用楚声的“艳”段开始的，此段是舞曲；正曲部分包括多节歌曲，每节后边都有一个快速热烈的

段落，这个段落称“解”，是没有人声歌唱的纯器乐段，与歌曲部分的舒缓形成对比性效果；最后用具有强烈的高潮效果的“趋”或“乱”，这一段情感热烈紧张，歌曲、舞步的节奏也比较快。这种三段式的基本结构原则体现了最普遍的审美原则，随着情绪的渐渐发展，律动的由慢渐快（在小的局部中还有快慢对比），渐进地达到高潮。这样不追求过度戏剧性对比的布局完美体现了中国音乐的基本性格，它对隋唐时的歌舞大曲有极为重要的影响。还要注意的一点是，从原始时期的歌、舞、乐三位一体到各自独立发展，现在又是歌、舞、乐的综合，但此时已经是另一层境界。（附图 30）

汉代在西北边疆兴起了鼓吹乐。它以不同编制的吹管乐器和打击乐器构成多种鼓吹形式，用于不同场合。比如“黄门鼓吹”——用于天子宴会的“食举乐”和天子出行的仪仗音乐“卤簿乐”；“骑吹”——王公贵族车驾出行时随行的仪仗音乐；“横吹”——随军演奏，朝廷赏赐边将时用。据说，李延年《因胡曲更造新声二十八解》就是横吹的代表作。“短箫铙歌”——军乐，主要用于社、庙祭祀及凯旋乐、校猎等盛大活动。它们或在马上演奏，或在行进中演奏，用于军乐礼仪、宫廷宴饮以及民间娱乐。今日尚存的民间吹打乐，就有汉代鼓吹的遗绪。（附图 31）



图 31　骑吹

在这里提到鼓吹，并不只是要介绍这种音乐形式，而是因为这是交流的结

果。据说这和一位叫班壹的人有关。秦朝末年，他因为躲避战乱而迁移到北方边境的地方，靠经营畜牧业变成了富人。汉代初年，他常常往来于汉族地区和少数民族地区，“出入游猎，旌旗鼓吹，以财雄边”。在他的游牧出行的队伍中有鼓吹，看来鼓吹的确是最适合用作行乐的，徒步时可奏，骑在马上也可奏。鼓吹曲是伴有歌唱的，但从传下来的“鼓吹歌辞”来看，和我们今天所理解的行进音乐所要求的那种节奏铿锵、威武雄壮的风格截然不同，似乎缺少那种皇威和振作军威的气派。鼓吹曲有不少是爱情歌曲，比如《乐府诗集·卷一六》汉《铙歌》中的《上邪》、《有所思》；甚至还有反对战争的，《战城南》不仅是一首批判或控诉战争的破坏性、诉说死亡悲惨的民歌，还有很独特的衬字用法：

> 战城南，死郭北，
> 野死不葬乌可食。
> 为我谓乌：
> “且为客豪，野死谅不葬，
> 腐肉安能去子逃？”
> 水深激激，蒲苇冥冥。
> 枭骑战斗死，驽马徘徊鸣。
> 梁筑室，何以南？何以北？
> 禾黍不获君何食？
> 愿为忠臣安可得？
> 思子良臣，良臣诚可思：
> 朝行出攻，暮不夜归。

在这首铙歌中，衬词“梁”不同于以往我们多见的“兮”、“也”，不知是受什么民族的影响或某地方言留下的印记。

鼓吹渐渐发展成娱乐的音乐，并有专业的女性鼓吹乐人。随着应用场合的扩大，鼓吹乐的曲调内容、演奏形式与演奏方法都在发展中。很多场合已经不再演唱，向纯器乐化方向发展。在公元4、5世纪时，鼓吹乐再一次得到少数民族音乐的滋养。由于北魏统治者出于鲜卑族，他们在宫廷提倡鲜卑族的民歌，因此，在北魏的乐府中开始歌唱“北歌”。这样在北方流行不久，就又传到南方，在6世纪初，南方梁朝的横吹曲中就增加了“北歌”的内容。6世纪末，南方陈朝宫廷在宴会娱乐时专门演奏从北方学来的鼓吹，从此，“北歌”就普遍加入北方和南方的鼓吹乐中了。(附图32) 这时的鼓吹虽然用的还是老的民间乐曲，





图 32 河南邓县画像砖，南朝鼓吹

但歌词已填进了很多歌颂帝王的内容。

有了乐府这样的机构，不仅能收集各地民间音乐舞蹈，还会在艺术、技巧两方面向着专业化方向发展，使那些来自各地各族各国的各种音乐舞蹈品种互相影响，鼓吹就是最典型的例子。随着汉代疆土的开拓，少数民族和国外音乐输入，经乐府李延年这样杰出音乐家的加工改造，鼓吹乐就发生了可能是面目全非的变化，毕竟我们并不知道当初班壹行乐的鼓吹是怎样的。鼓吹乐的输入还丰富了乐器的品种，“鼓吹”所用的乐器笳和角最早都是游牧民族的乐器。起初，笳就是把芦苇叶卷起来吹的，后来

发展到把芦苇制成哨子装在没有孔的管子上吹，再接下来的事情就是可以在管子上再开些孔。相和大曲也是得益于乐府的栽培，才可能发展成大型体裁。在时代变革的风云中，随着政治、经济中心的迁移，民间音乐作为营养，哺育着国家乐府中的艺术家们，原来起源于乡间僻壤的简单小唱，或者随意组合的粗糙鼓吹，经过乐府的点化，最终孕育出了后世隋唐燕乐大曲。

四、清乐和燕乐

在魏晋南北朝这段漫长而战乱、迁徙频仍的年代里，相和歌得到了更高的发展。有人把若干不同的相和歌曲组织连接起来，在琵琶伴奏的中间加入新腔，形成新的组曲形式，还出现了奏唱这种新型清歌的高手。这种洋溢着新鲜风情的曲调在北方颇受曹魏政权的喜爱，专门设立了清商署以促进发展，曹魏三主还亲自配写了不少歌辞。公元4世纪后，北方的相和歌随着政治中心南迁而流行到南方，与南方本土的民间音乐“吴歌”(今江苏一带的民歌)、“西曲”(今湖北一带的民歌)融合，被统称为“清商乐”。在北魏时，这种南北融合的清商乐又回到北方，从而成为流传全国的重要乐种。清商乐在艺术上的新提高，就又形成了一种较复杂的曲式——清乐大曲，包含了纯器乐段落、声乐组曲和间奏曲或尾声的固定结构。这话说起来，只是一句话，但在历史发展的过程中却有很多细节，辗转地最终形成了某种确定的音乐形式。

从“相和歌”到“清商乐”，经过了一个汉民族内部南北两种不同传统、不同风格音乐的融合过程和提高过程；清乐系统的形成完善，也标志着包括黄河流域和长江流域内汉族音乐的成熟。不过，清乐的风光很快就被后来者盖过，那就是在清乐基础上吸收外来民族音乐的营养、在隋唐时发展起来的燕乐，所以现在说起“大曲”，总是想到“燕乐大曲”。

“燕乐”从“宴乐”得名，泛指当时在王宫贵族的宴席中所演唱、演奏的音乐，其中包括独唱、独奏、合奏，大型歌舞曲及歌舞戏、杂技等，是兼有礼仪性、艺术性与娱乐性的音乐。最有影响和艺术价值的，就是被称为“大曲”的含有多种艺术形式的大型歌舞曲。从

时代	隋		唐		最初传入中原的时期
	开皇初（581后）	大业中（605—618）	武德初（618后）	贞观十六年（642）	
乐总名	七部乐	九部乐	九部乐	十部乐	
分部			燕乐	燕乐	
	清商伎	清乐	清乐	清乐	*
	国　伎	西凉	西凉	西凉	*386
				高昌	* 约520
	龟兹伎	龟兹	龟兹	龟兹	*384
		疏勒	疏勒	疏勒	*436
		康国	康国	康国	*586
	安国伎	安国	安国	安国	*436
	天竺伎	天竺			*346
			扶南	扶南	—353
	高丽伎	高丽	高丽	高丽	*436
	文康伎	礼毕	（礼毕）	（宴后）	

"相和大曲"、"清乐大曲"到"燕乐大曲"，这是除宗教仪式音乐以外，用于享乐的世俗音乐生活中，以歌舞音乐为主要标志的音乐艺术全面发展的高峰。隋、唐燕乐曾有过开始的隋七部乐、九部乐发展到唐代九部乐、十部乐，以下列表示之：

这个表中的"燕乐"是带有颂扬统治者的内容的乐舞；"礼毕"或"宴后"是民间带假面具表演的歌舞戏，被用为多部乐的结束节目。作为主体的中间多部乐中，"清乐"是汉族的民间音乐；汉族以外的包括"西凉乐"（今甘肃武威）、"高昌乐"（今吐鲁番）、"龟兹乐"（今新疆库车）、"疏勒乐"（今新疆喀什噶尔）、"康国乐"（在今乌兹别克斯坦的撒玛尔罕）、"安国乐"（今俄国布哈拉）、"天竺乐"（今印度）、"高丽乐"（今朝鲜）、"扶

南乐”（今柬埔寨）等。前后的扩大，不仅是各民族和中外文化艺术交流的缩影，也显示了中国朝廷文治武功，四夷各方尽皆贡献乐舞的大唐盛世之气派。大约从唐玄宗时期（712—756），根据表演方式，燕乐又被分为“立部伎”八部和“坐部伎”六部。白居易曾写过一首名为《立部伎》的诗：“……立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。”这首诗真实写照出当时艺术上的淘汰原则。雅乐曾经是那样声震寰宇，气势恢弘，但现在已经衰落到如此不堪的地步。由于雅乐不按照音乐艺术的规律发展，一味地“考以古音”，甚至以乐器的排列、数量来体现阶级的伦理关系，当然最后的归途就是僵化、萎缩。唐代掌管音乐的机构“太常寺”的最差的乐工会被分去操雅乐，也真是极大的讽刺。

风靡一时的唐代歌舞大曲是燕乐中独树一帜的奇葩。它继承了汉晋相和大曲、清商大曲的传统，又融合了九部乐中各族音乐尤其是西域大曲的精华，创造了歌舞大曲的散序——中序或拍序——“破”或“舞遍”的新型结构。唐代《教坊录》著录的唐大曲曲名共有46个，在此不必一一列出，不过，《霓裳羽衣曲》几乎可以说是其中极品。据说，它是皇帝音乐家唐玄宗所作，兼有清雅的风格，为世人所称道。不过比较多的观点是认为唐玄宗在创作这个作品时，采用了当时西凉都督杨敬述进献的印度乐曲《婆罗门》的音乐，因而这部作品应该是一个融合了外域风格、散序非常美妙的佳作。从著名诗人白居易在其生动诗篇《霓裳羽衣舞歌》中所描写的演出过程，我们可以想像出这部作品的精彩。“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”，表达了诗人对这个作品的格外钟情。“磬箫筝笛递相搀，击擫弹吹声逦迤。散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。”作者自注散序为“金石丝竹次第发声”，是无拍的引子，没有舞蹈。唐大曲散序中的器乐独奏和不同的乐器轮奏可以说明当时器乐音乐的独立发展所达到的高度。白诗中对舞蹈的精彩描述更是证明了当时舞蹈艺术的高超：“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”“繁音急节

图33　李寿墓室壁画，女乐图



十二遍，跳珠撼玉何铿铮！翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。”感谢白居易生花妙笔，让我们的想像生出翅膀，飞到皇宫内宴的堂上，听着那“跳珠撼玉何铿铮”般的仙乐，看着那流风回雪般轻盈的舞姿，最后在急歌、急舞中，舞人如同飞翔的仙鹤缓缓落下，乐器的长长余音像孤鹤的长鸣，留出意犹未尽的遐思空间，分享那发生在8世纪末9世纪初一个明媚春日的乐事。(附图33)

唐大曲之“大”是因为拥有庞大的内容结构，能够提供这样大型结构存在的物质条件是皇室成员爱好音乐并经常举行宴乐。各国各族献乐提供了吸收借鉴的资源；伴随商贸而来的乐舞传播，也带来了众多西域音乐家、舞蹈家，他们精湛、新颖的演奏技艺和舞蹈技艺大大扩充和提升了大曲器乐、舞蹈部分的技巧性和艺术性。从图33所反映的这个皇室女子乐队看，五件乐器中就有箜篌、曲项琵琶、五弦三件来自西域。当时活跃于长安宫廷的西域籍音乐家并身居高位者也史有所载，这些人为唐大曲的兴盛曾作出过巨大贡献。按照历史的规律来说，一世君主的爱乐会成为音乐艺术加速发展的最显形、最直接的动力。唐玄宗喜爱胡乐到了着迷的程度，极大地鼓励了当时好胡乐的社会风尚。元稹有诗《法曲》写照了西域乐舞和文化盛行于长安的社会景象，《全唐诗·卷四一九·元稹二十四》：

> 自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。
> 女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。
> 火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。
> 胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。

不光这种大套乐舞非常风靡，还有各种单人、双人的小型舞蹈传遍宫廷、民间。从西域传来的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞被称为“健舞”，是有歌有舞有器乐，动作雄豪刚健，节奏明快，间有舒缓段落的快速舞蹈，尤其要奏大鼓。白居易在他的诗作《胡旋女》中，专门描述了生活在长安的波斯舞蹈演员的高超精湛的艺术：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右旋不知疲，千匝万周无已



图34 河南安阳出土的黄扁壶，胡腾舞

时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。曲终再拜谢天子，天子为之微启齿。”①

胡腾舞也是以腾踏跳跃为主要特征。一般认为从石国（今乌兹别克斯坦）传来，同“胡旋舞”一样，也可能是早已存在于包括今新疆在内的古西域广大地区的传统民间舞蹈，多采用男子独舞的形式表演。（附图34）

“软舞”则优美柔婉，节奏舒缓，舞蹈的长袖特征十分显著，其中也含快节奏的舞段。《绿腰》是著名的软舞之一，唐代诗人李群玉的《长沙九日登东楼观舞》，写的就是观女子独舞“绿腰”的感受：一位美丽的少女，身着衣襟修长的舞衣，轻盈柔美地起舞。“华筵九秋暮，飞袂拂云雨，翩如兰苕翠，婉如游龙举。”舞蹈初始，节奏慢，舞姿缓，却富于变化：“慢态不能穷，繁姿曲向终”；继而逐渐加快：“低回莲破浪，凌乱雪萦风”；即将结束时：“坠珥时流盼，修裾欲溯空，唯愁捉不住，飞去逐惊鸿”。这些美妙的舞蹈不仅深入宫廷，在贵族士大夫

① 《全唐诗·卷四二六·白居易三》。



图 35　《韩熙载夜宴图》局部

府第的家宴上也常常表演。五代画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》中就有一个舞“绿腰”的场面。(附图 35) 从这个画面看，只有一个大鼓、一个拍板，另两人击掌，想必还在为舞蹈者伴唱，舞者微微抬起并将要踏下的右脚、两手从背后分开的动态和半侧的头部，显然是一个婀娜的舞姿片断，这只是一个家宴中的非正式的即兴舞蹈，已能让我们体会个中荡人心魄的魅力了。

唐朝喜爱胡乐的风气愈演愈烈，至开元二十四年（736），玄宗又下令“升胡部于堂上”（《新唐书 · 礼乐志》），原本只有雅乐和坐部伎才可以在宫廷室内演奏，现在把胡乐也提升到这个地位，还命令将太常寺供奉的道调法曲与胡部新声合作，改胡乐名为华化曲名，比如《龟兹佛曲》改为《金华洞真》、《婆罗门》

改为《霓裳羽衣》等，还下令将新曲名刻石立于太常寺，并“颁示中外”。这次乐制变革是一件大事，因为如此一来，汉胡杂奏、古今杂奏，按宋代沈括的说法是“自此乐奏全失古法”。从政治立场上，这个做法是备受争议指责的，认为这才是胡人安禄山叛乱的前兆。但从音乐史的角度说，这是一个非常积极的促进音乐发展的变革，它完全打破胡乐、汉俗乐之间的对立，以能够在宫廷与俗乐一起合奏而形成中唐燕乐中最有影响力的代表性俗乐。

唐代音乐文化的繁荣还表现为有一系列音乐教育的机构。开元二年（714），唐玄宗规定太常寺是礼乐机构，不能有任何倡优杂伎，特别设立了左、右教坊，专教俗乐；梨园是设于禁苑内的专业机构，从太常寺子弟中选出的数百人，由皇帝亲授法曲，这就不仅是“皇家音乐学院”，而且是皇帝亲授的“皇帝梨园弟子”；还有大乐署、鼓吹署以及专门教习幼童的梨园别教园。这些机构以严密的考绩，造就着一批批才华出众的音乐家。这样的机构设置，使俗乐更贴近宫廷皇室，不仅数量、规模超过前代，更特别的是他们直属宫廷，这些措施都使俗乐地位大大高于前代，因而才会形成盛唐乐舞艺术的巅峰。文学史上堪称一绝的唐诗在当时都是可以入乐歌唱的，这也是继《诗经》以来的诗乐一家的传统。当时歌伎曾以能歌名家诗为快，诗人也以自己的诗作入乐后流传是否广泛来衡量自己的写作水平，这都留下了很多故事。唐代段安节在《乐府杂录》中留下了许多珍贵的资料，他不仅记录了古代的音乐理论，更重要的是他记录了古代音乐家们的精彩超凡的艺术造诣，这本书为声名远扬但地位低下的乐工所赋予的浓墨重彩是前所未有的。

西亚古地美索不达米亚的意思是“在两河之间的地方”，中国传统文化也是上演在两条大河之间，那条流淌在高地的河养育出高天下、厚土上的淳朴率直的歌唱，那条流淌在低地的河滋润出旖丽奇谲的招魂之乐。在战争频仍、苦难不断的生活中，人们唱罢你的歌，唱罢我的歌，再唱我们的歌。在漫长的时间隧道中，不同的文化相撞了，融合了，分化了，一代又一代地传下去，已经分不清真正的源头在哪儿，但早已变成宽阔的大河，河中分明有那来自源头的水。

第四章

傍着河流的人类奇迹

第一节　尼罗河的奇迹——古埃及的音乐

古埃及文明不愧是世界上最古老的文明之一。他们的图像资料记录了从古王国（约公元前27—前22世纪）、中王国（公元前22—前16世纪）、新王国（公元前16—前11世纪）直到后期（公元前11—前4世纪）和古希腊－罗马统治时期（公元前332年—公元595年）上下3000多年的音乐场面。从这些场面中，我们不仅能够看到乐器在形制、品种上的缓慢发展过程，演奏技巧的进步，甚至能够了解到古埃及音乐生活中的多层次性。比如可以看到吹笛子的人陪伴着正在田野中劳动的农夫；歌手为种葡萄的人和在尼罗河上划船的船夫演唱歌曲，提供娱乐；战斗方酣的将士正被隆隆的战鼓和振奋人心的号声激励着；王宫中国王和贵妇人们正慵懒而闲散地欣赏着妖冶百媚的乐舞。在金字塔内石壁的雕刻上，看着音乐演奏者的行列，我们可以想像出当时演奏音乐的盛况。雕刻中有以手指弹奏的竖琴状弦乐器，还有

各种笛类乐器。根据图像资料和记录在莎草纸上的文献，大约从公元前3000年代至2000年代，古埃及音乐经历了从五声音阶向七声音阶发展的过程。约从公元前10世纪起开始按调式划分音阶。从一幅描绘双管笛、竖笛和竖琴演奏的浮雕上的手语分析，像是三声部的合奏，或许那时已经存在多声音乐。从当时的歌词看，歌曲多数是多段体结构，最长达40段。除独唱和合唱外，还产生了类似宗教音乐剧的形式。

一、歌词记录下的世俗生活

由于埃及很早就发明了文字，所以在法老们的文献中分散记录了一些在节庆活动、祭典和社交聚会时唱歌和演奏乐器的情况。专门研究文字的学者们破解出了一些词语是专门的术语和乐器名称，并正确译出有关舞蹈艺术和音乐方面的专有名词。古埃及文学中那些通过流传保存下来的颂歌歌词和其他诗的形式，都显示出它们的可歌唱性，歌词本身的结构充分证明了这一点。因为不仅仅是歌词的结构在相当程度上清楚地显示了音乐形式，而且那种由领唱者演唱并可以自由拖腔和即兴表演的独唱部分，在节奏和形式方面受严格规定的合唱叠句，都与现代农村中的唱法相符合。就一般音乐生活而言，既然有了被世代口头相传咏唱的诗篇，平民的生活就应该有世俗的音乐，而不只是在祭祀仪式上使用音乐。如果音乐被用于显贵府邸的娱乐，在平民的寻常生活中也可以歌唱和舞蹈。但上古时期，造型艺术只用于墓冢，你就不能指望这样的图像会反映平民的世俗音乐生活。不过从新王国时期，开始出现一些描绘私人生活和小人物生活的图像。那时的宫廷乐师也常常夸耀自己可以跟着国王到各处去，因为国王随时都要有音乐的享乐。神庙乐队和宫廷乐队属于职业乐师。还有一些靠音乐维持生计的人，他们是在私人府邸为迎来送往和节庆活动表演的艺人、受雇参加民间节庆活动的巡回流动的演唱班子和乞讨的乐师，这说明那时的世俗音乐在生活中是很重要的。音乐、文学作为自由职业者的选择早在埃及中王国时期就开始显露。作家、诗人和思想家开始讨论世界观的问题，产生了具有哲理内容的歌曲，有一位新王国时期安特夫宫室的竖琴歌手唱道：

显赫的世代已经消逝，
从祖辈和神的时代
所曾有过的一切
都在金字塔里安息。

贵族和神的化身
都已被埋进坟墓。
他们建造的殿堂已荡然无存。
对他们作何评说？
……
他们的殿堂何在？
只剩下断垣残壁。
他们的地盘已不复存在，
好像从未有过。

无人来自彼岸，述说他们的处境，
也无人述说他们的需要，
在去到他们所去的地方之前，
我们可以心安理得。

你尽可因此安心！
健忘对你有好处。
只要你还活着，
你可以随心所欲。
……
在你的死期来临之前，
别使你的心遭受伤害。
"心力交瘁的人"听不见他们的呼唤。
他们的呼唤拯救不了死者。

为此要欢庆美好的日子，
不要犹豫败兴。
请看，无人能把业绩带走！
请看，逝者不复再来。①

毫无疑问，这是唱给普通人听的，不是对神，也不是对国王。另外一位竖琴乐师也以同样的世界观赞颂生活的欢乐：

欢庆一个非常、非常美好的日子！
香脂的芬芳扑入你的鼻腔，
荷花和番茄的花环挂在你颈项。
你钟爱的女子坐在你身旁。

出现的一切不要使你的心遭受伤害。
当你的面奉献歌唱……②

① 引自《上古时代的音乐》，11—13页。
② 引自《上古时代的音乐》，13页。

这种对旧的信仰持悲观态度和面对现实世界的新型观念的诗篇，出现在体现法老灵魂升天与太阳神结合观念的金字塔墓内，倒是非常具有讥讽意义。而艺术家们的观念变化也引起一种新的审美观，从前属于宗教祭典和宫廷的音乐文化已开始供局外人所用。这种由价值观念引起的在社会形态中的结构性变化被记录在莎草纸的文献上了："看，不懂得演奏竖琴的人，如今占有一架竖琴；大家不在他面前唱歌的人，如今在赞美音乐女神。"原来只有少数人可以为神歌唱，因此也有了非同一般的地位，可现在随便什么人都可以拿着高雅的竖琴，明明不懂音乐，却要歌颂音乐女神。音乐生活发生了一些变化的另一个写照是，在贵族府邸内室的女乐师们不知为了什么对着音乐女神唱起了哀歌。①这样的社会变革世世代代都在上演着，只是内容不同，意义不同。从历史的角度看，有些被证明是有积极意义的，而有些可能只是一个短暂的历史歧途。其实，发出这种无奈的抱怨和哀叹的人，想来可能与大约一千年后中国的孔子面对礼崩乐坏的时世有同样的心境。如同我们现在也常常抱怨音乐商业化给音乐带来的负面影响。可能这是两件不可类比的事，但的确是音乐的社会性变化带给不同人群的不同感受。

二、壁画讲述的阴阳两界

在研究古代埃及音乐方面，学者们非常信赖墓室中的图像所提供的信息是有道理的。因为，埃及艺术的想像力基于这样的认识：生命在死后继续存在，一切和现实世界一模一样。所以国王死后，奴仆、乐师和后宫的舞女都要随之殉葬，为了继续服侍他。这种古老的人殉后来被为墓室绘制的图像所代替，那么，为了这个意义而绘制的图像必须具有真实的性质。所以，生活万象被观察和再现得非常仔细，这样才可能赋予画面以生命。只要一句祭典中的咒语，一句神秘的话，那些画中人就会像他们生前一样地侍奉他们的主人。在这个意义下描绘的音乐场面也必须符合这个观点，在音响方面要保持和现实的一致。所以，

---

① 参见《上古时代的音乐》，14页。

演奏者的双手弹在某根弦上，管乐器吹奏者手指按在某个指孔上，琉特琴品的间隔都描画得很清楚，甚至可以测量并计算出音程。总之，雕塑家努力使画中的音乐活动与音响现实要达到完全一致的效果。(附图 36) 同样基于这种生命在阴阳两界中延续的观念，有些墓中的音乐演奏场面就被故意破坏了。拨弦的手、吹笛的指法、歌唱者张开的嘴、敲击的动作等，都被某位充满仇恨的人刮毁了。

图 36　古埃及第五王朝墓地浮雕，音乐家乐队

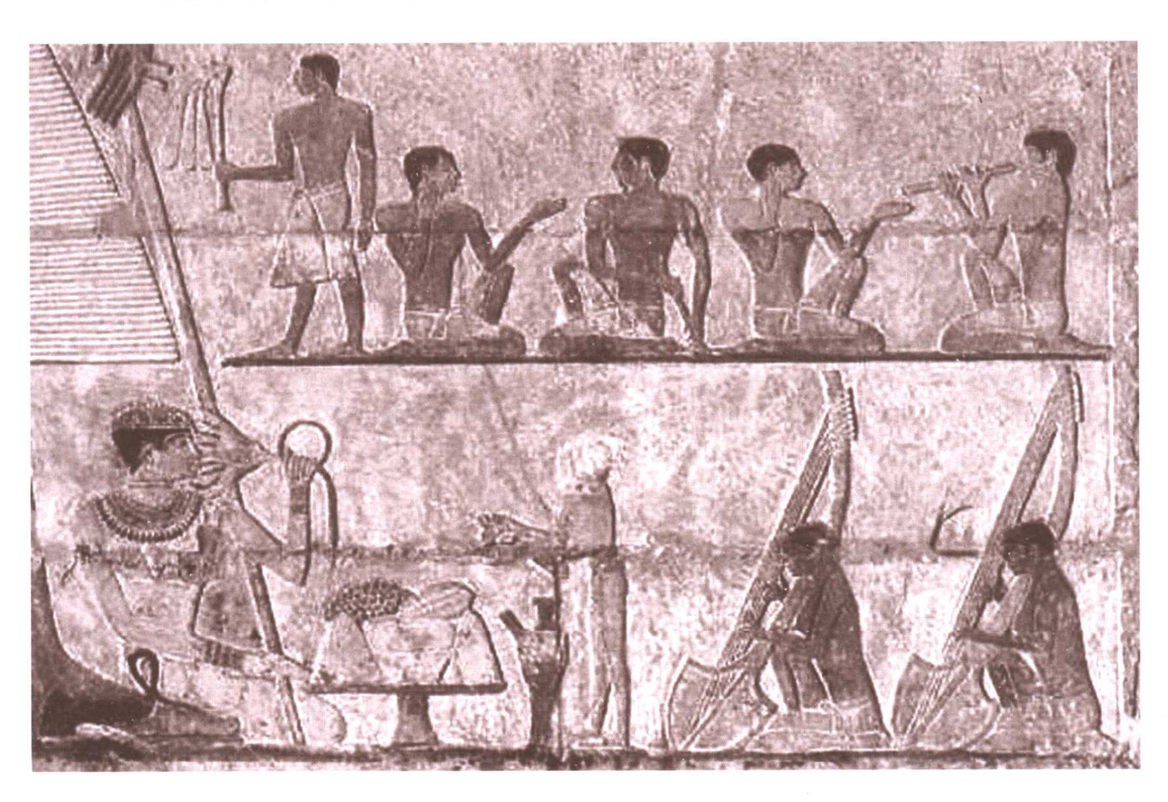




图37　公元前1572—前1293年间埃及壁画中的乐师们

因为破坏者相信，这些乐师就此沉寂下来，死者就不能再得到好处了。以这样的思维方式来理解埃及壁画和雕塑，有理由对那些逼真的音乐演奏过程的图像进行科学分析，某些情况下甚至还可以推测其音响。中国敦煌研究院的研究专家们也曾做过类似的工作，他们把墙上画的乐器制作出来，并请音乐家们演奏，让莫高窟墙壁上飘浮在空中不鼓自鸣的仙境之乐发出人间的音响。

三、在传统的负载下

上古时期埃及的乐器和表演方式主要依赖于对图像的解析，还不足以让人充分想像音响方面的实际效果。但新王国时期在尼罗河河谷出现的许多来自亚洲的新乐器如琉特琴、匣式里拉琴、巨型里拉琴、三角竖琴、双管双簧管、圆形和方形的箍框鼓等，则因为有了出土实物和现代遗续的参照，可以多一些具体的印象。(附图37) 不过，即使传来了这

些亚洲的新乐器，还不能指望这就意味着音乐风格的立即革新。因为音乐风格代表的是更加精神层面的东西，特征更稳固更抽象。而乐器首先是物质的、有形的，埃及乐师可以用这些新乐器演奏自己的曲调。就像我们很难学会阿拉伯音乐那种奇特的音调，但却可以试着在长颈弹拨乐拉巴卜（rabab）上弹出自己熟悉的简单曲调，也可以在苏奈依（阿拉伯的吹管乐器，与中国的唢呐同宗）上吹出《小放牛》之类的曲调。对这些古代乐器的复制试奏表明，三角竖琴和埃及传统的弓形竖琴有着完全一样的音色。匣式里拉琴和琉特琴演奏法本身赋予了乐曲节奏分明的拨弦声，可以算是唯一真正的新的基因。由于战争或和平交易，埃及和亚洲音乐之间的交流以及再晚些时与希腊之间的交流一直在进行。从第十八王朝起（公元前16—前11世纪），亚洲的女乐师就已经活跃于埃及的乐队，只有这样，她们才能把亚洲的音乐风格渗透到埃及音乐中。等到公元前10世纪，犹太人的声乐和器乐在巴勒斯坦兴起时，已经有一批埃及女艺人在那里生活和活动。

在托勒密王朝时期（公元前303—前30），埃及和希腊音乐文化的交流融合甚至成为原则，来自希腊血统的托勒密一世本人和他的家庭成员都能用埃及乐器演奏音乐。当希腊人统治埃及时，亚历山大的希腊乐师在当时的埃及社会生活中演奏音乐。为了满足农村节日活动中的埃及农民、马车夫、收获葡萄和榨葡萄汁的劳动中的农夫，他们不仅演奏希腊的音乐，同时也要演奏埃及的音乐。虽然那时音乐学家和音乐老师都是希腊人，但在神庙中演奏的仍是古老的埃及曲调，人民所想的、所感受到的、所唱的都是埃及的诗篇和曲调。

埃及的壁画、雕刻、建筑所显示出的高度发达的文明，不免让人在感到震惊的同时也有点沮丧。埃及新王国时期与我国商代平行，但那里干燥的气候和法老们一代又一代乐此不疲地建造神庙和墓穴，并绘制出与生前完全一样的生活场景，为他们留下了那些乐器和演奏方法，而留给中国音乐史学家的任务可就艰巨多了。我们得到了埋藏在地下的乐器，但不是全部；我们知道有弦乐器，但还不知什么时候能够幸运地得到实物。我们还要费心尽力地考证一件残缺不全的乐器大概的功能是什么，试验真

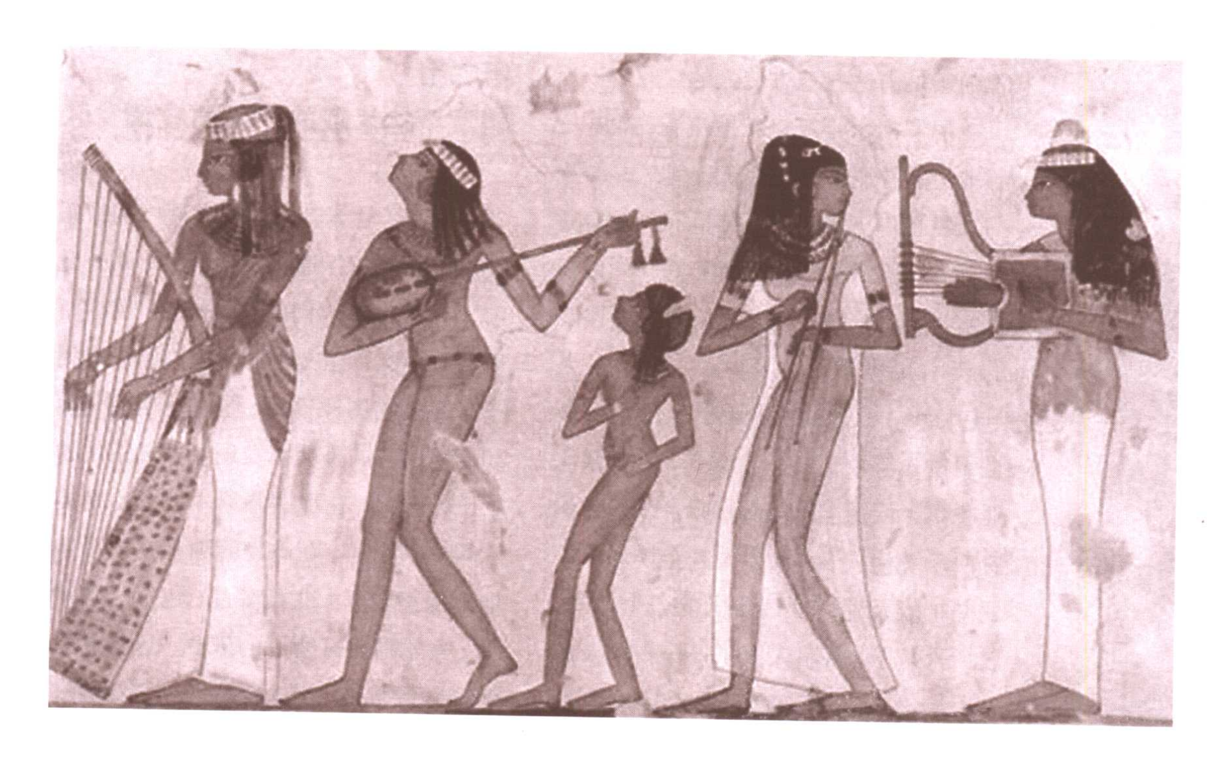


图38 埃及壁画中的女子乐队

正的演奏方法是怎样的。

在欧洲各国还完全处于未开化的时期，埃及就已具有这样的文化杰作，可以推想与此相应的音乐应当已经非常发达。由于时代过于的久远，当时究竟是什么样的音乐已不得而知。但从帝王古墓的壁画、雕刻上，可以看出演奏音乐的状况及音乐演奏者的行列，雕刻及壁画中有以手指弹奏的竖琴状的弦乐器，以及各种笛类乐器。竖琴中既有抱在手中弹奏的四、五弦的简单而小型的型制，亦有弦数超过二十根，长若人体而须站立弹奏的大型者。竖琴的种类有浅弓形、深弓形、弯把舀勺形、船形和三角形五种，里拉琴又分对称与非对称式两种。竖琴无论大小，均呈弯月状，有的还附有复杂的埃及式装饰。在笛子中，有很长的横笛，也有类似双簧管的竖笛。(附图38) 图38中的双管笛与希腊的阿夫洛斯管完全相同。这种双管笛在阿拉伯和美索不达米亚等地出土的文物中，也多有所见，看来希腊的阿夫洛斯

管确实是由这些地方传入的。

尼罗河水年复一年地流淌，年复一年地泛滥并肥沃了农民的土地，古埃及的农民在古王国的五百年间、中王国的六百年间、新王国的五百年间，一直都在耐心地耕作着这片土地，同时古埃及的艺术也发展到了顶点。喜克索人(Hyksos，亚洲的游牧部落，公元前18世纪侵入埃及）来了又走了，埃塞俄比亚脱离了埃及（公元前1091年）并突然打回来统治埃及，亚述人赶走埃塞俄比亚并把埃及变成亚述帝国的一个行省，波斯人来了，希腊人来了……古埃及的农民们仍在耕种着他们的土地，直到罗马人推翻了马其顿人，在埃及建立起新的王朝，把埃及变为罗马的一个行省(公元前30年)。埃及的农民必须更加勤奋地耕种土地，否则无法承担罗马的奢华生活。他们就这样尊重传统，按照先辈的风范一直努力工作，在那三千年里，他们连续不断地创造出第一流的艺术作品。其他任何一个仅有一两个世纪昌盛的民族，在这样悠久厚重的艺术传统面前，都只是匆匆过客，没法超越埃及人那样高的艺术水平。

第二节
美索不达米亚的“天方夜谭”

美索不达米亚不间断发展中的音乐文化也同样可以通过图像资料，从公元前4000—3000年前开始描述，现在研究西亚地区音乐文化的学者们已经得到了足够多的图像资料。他们曾在公元前30世纪中期的墓葬中发现了大量豪华的手工艺珍品，在那些墓冢中社会差别显示得非常清楚。在砖砌的国王或王后的地下墓室中有大批殉葬品，包括宫廷侍臣、女乐师及其所用的乐器，这些人生前曾服侍君主，最后还要为君主送葬，甚至可以看出他们是在葬仪后喝了毒酒。而在这个分布很广的墓葬区，还有大量的墓葬显示了墓主是非常贫穷的，他们没有随葬品，可能只是几件简陋的陶器，墓主都屈腿侧卧，仅以草席包裹。正是这些残酷的人殉及物殉，使我们获得了证明那个遥远时代的社会状况和音乐文化的证据。(附图39)

一、职业乐师

自公元前3000年以后，美索不达米

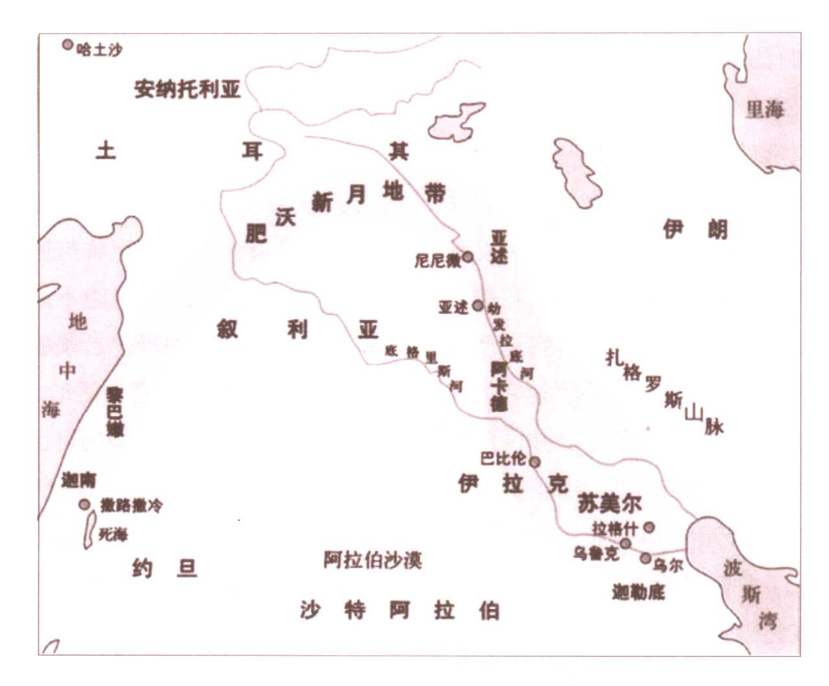


图39 美索不达米亚地区图

亚的社会劳动分工和职业的专业化日益增多和细化，在分化为社会集团和阶级的社会中，已经出现了职业乐师和半职业乐师，并被用楔形文记载在泥板书上了。宫廷乐师和在神庙专职掌管唱歌和器乐的祭司的职能相似，但区分为nar（以其颂扬的音乐和欢声歌唱对神或国王赞颂祝福）和gala（主要是在举行丧葬仪式的过程中唱挽歌和在神庙中唱哀歌来平息神的愤怒）。前者与所有的乐器都有联系，而后者只用竖琴（balag）作为伴奏乐器。这些乐师从公元前30世纪就依附于王室宫廷，在宫廷里除了被吸收参加各种仪式活动，更重要的是为统治者提供消遣娱乐，为许多节庆活动增添气氛，显示宫廷气派。他们所演唱的声乐体裁都是颂扬神和英雄的赞歌和娱乐性歌曲，均以乐器伴奏，若干首歌曲还可以连缀成套曲。考古学家对乌尔第一王朝时期（公元前2500—前2350年，苏美尔人时代）提出的证据是，乐师属于国王的宫廷侍从，国王甚至是在进餐时，也有乐师为他歌唱。比较令人不解的是，这些乐师显然地位较高，他

们可以拥有田地，拥有许多地产，还可以拥有奴隶；但同时还有资料显示，他们自己也常像奴隶一样被买卖。而且，乐师的地位也是三、六、九等。比如说一名乐师、一名宫廷乐师、一名国王御前乐师等，不同的地位也令他们在被出卖时有不同的价格。有一份资料记载说一名乐师控告另一名乐师偷了他家的东西，而另一名乐师供认不讳，并许诺把自己家里的乐师都交给原告。根据公元前15世纪和公元前14世纪上半叶的大量楔形文字泥板书所记载的内容，学者们不仅找出至少150名以上乐师的名字，还知道她们在宫廷中被供给的情况，比如，给乐师发了多少酒、油、米、大麦或衣服什么的。国王也很关心他宫廷内以及王宫音乐学院的男女歌手们的身体健康，有些文书就是关于这些人的健康状况报告。不光国王的宫廷里有乐师，贵族家庭里也有乐师。总之，从公元前3000年起，两河流域的音乐活动就由各种经过训练的职业乐师和半职业乐师们掌管着。

除了职业和半职业乐师，在居民各阶层中当然也有具有音乐才能和熟练掌握音乐技巧的人。他们只是为他们自己的需要，把音乐作为消遣。楔形文字是用钉状类的工具刻在泥板上的文字，不是用来记载普通百姓的生活的，所以几乎没有机会了解到民众的音乐生活有怎样的成就。有极个别的记载与这种非职业的音乐行为有关，但也绝不是出自普通百姓：苏美尔人的舒尔吉颂歌可以映射出一点儿非职业的音乐活动。乌尔国王舒尔吉在这首颂歌中颂扬自己的音乐才能，他用演奏乐器来平息自己的怒火。他会用各种弦乐器演奏，虽然本来不会gudi（琉特琴），但稍加练习，就摸索出了规律，并能操纵自如。他也非常擅长吹奏管乐器，他的乐器都是一名乐师的儿子“用洁净的手”为他制作的。这种自夸显示出音乐修养被认为是了不起的。

美索不达米亚图像所提供的另一类型与音乐有关的内容是军乐。在列队行进中，可以看见鼓手和铙钹手在军营中奏乐，还有被俘的乐手或乐队。这种图像表达的内容是作为战利品的男女乐师和歌手。

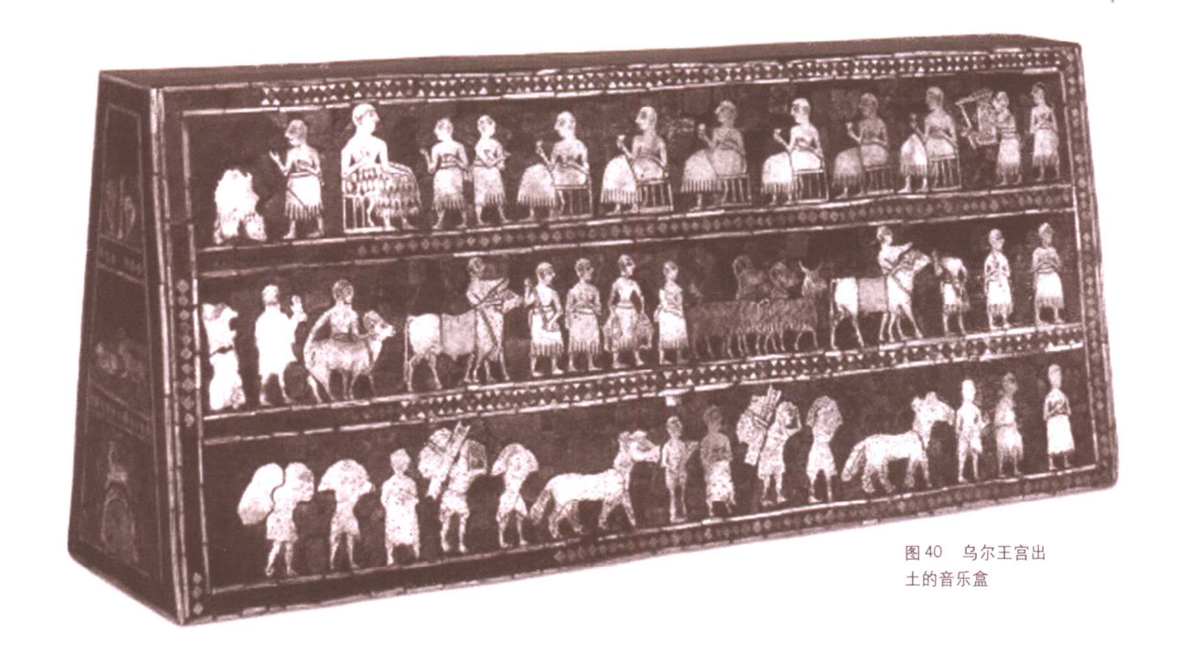


图40　乌尔王宫出土的音乐盒

二、苏美尔人的乐器

原始资料的叙述基本上限于统治阶级，劳动人民的音乐几乎没有流传下来。当然谁也不会相信百姓中间没有音乐。那些大量存在于日常生活、节庆活动中的歌曲、舞曲和舞蹈歌曲，农夫和手工业者在劳动之余或劳动中的歌唱，牧人在放牧时自己哼唱的歌曲都不会是某一天突然从天上掉下来的。时至今日，出于宗教原因而举行的节庆活动，在许多国家构成一年四季的文化高潮。早期的美索不达米亚居民就经常举行各类季节性庆典，那种为期数天的节庆活动，终日歌声不断。很多图像资料不仅描绘了乐师的表演，还有为数众多的舞蹈场面。(附图40) 这个从乌尔王宫里找出来的盒子，是研究苏美尔人的无价之宝，从中可以清楚地看出不同阶级的人的衣着、生活状况。第一行一个最大的人形坐在那里，其他人则是为他服务的，右侧第二人就是我们在图13中看到的弹竖琴的人。可惜此图太小，无法看到细节的内容。

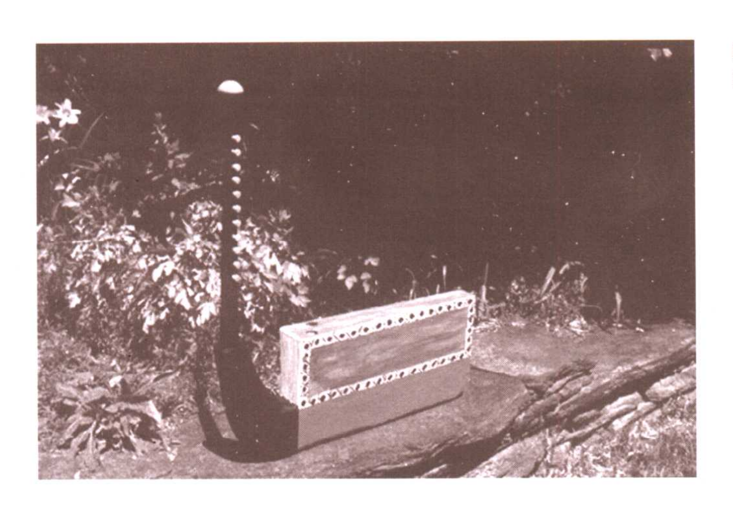


图41　有11个弦轴的角形竖琴

乌尔国王墓葬群发掘出土的乐器并不是美索不达米亚音乐文化最早的乐器，它们的完美程度令人吃惊。已经发现的九架里拉琴的残余，其中五架可以修复。此外，还有竖琴、吹奏乐器和对击板。尤其是弦乐器的完美造型，让人相信这些乐器已经经历了一个漫长时期，不仅是这些乐器豪华瑰丽的外表表明定购者的富有，也表明制造者的手工艺技能是如此令人叹为观止，图10中那个4000年前的金牛头竖琴装饰使所有看到它的人都惊讶得合不拢嘴。制造师必须把木材、金属和宝石加工技艺与音响学方面的原理结合在一起，才能制造出又好看又有好音质的乐器。如同埃及的竖琴一样，苏美尔人也有大的立式竖琴，需要直立演奏，也有可随身携带的小型竖琴，如同图12中所示。起初这种竖琴只有3到4根弦，在乌尔第一王朝时期有11到15根弦。在长达数百年之久的时间内，一直保持着相对统一的形制，只是增加了弦数。（附图41）

在阿卡德统治时期（公元前2350—前2170年，闪米特人统治时期）出现了琉特琴（这是乐器分类的称谓，指具有棒状长颈和特小的圆形或椭圆形音箱的弦乐器，苏美尔人称gudi）和新式里拉琴，及陶制的体鸣类打击乐器。乌尔第三王朝时期（公元前2050—前1950年），是苏美尔文化的最后繁荣，也就是那位

自夸会弹各种弦乐器的舒尔吉国王在自己的王宫里享受音乐侍奉之时。他们有了更多的弦乐器，匣式里拉琴和琉特琴体现了乐器持续发展的势头。(附图42) 据说这架里拉琴制造于公元前3200年前，装饰如此简单，比起那架著名的金牛头竖琴，显然朴素得多、简单得多，可以让人相信应该是更早的。此图中的乐器显然是修复过的，但仍然使人叹服，因为不仅八根弦被两排木质弦钉固定，弦呈辐射状固定在上方的横梁上，形成长短不一的弦长，这是造成不同音高的第一步措施，每根弦上还有一个码子，增加了弦长变化的更大可能性，如果这个码子还是可移动的，那就更容易对音高做微调处理。显然这件乐器不会有响亮的声音。当中国的夏朝君王享受着“以巨为美，以众为观”的鼓钟磬管齐鸣时，苏美尔人的君主更喜欢这纤细的声音。另一件琉特类乐器也同样令人惊异，这种形制已经是非常完备的琉特类乐器，长长的指板上还有品位，显然这也是经过修复的。(附图43) 虽然我们没有可资对比的原始形制的图像，不过即使是现在，在穷乡僻壤的地方，也会有机会看见一位农夫用一块不太中用的木材，三砍两凿地弄出一个很粗糙的琉特类弹弦乐器。我曾不止一次地看见过这种民间制品，有时是藏族的根卡（藏族的琉特类拉弦乐器），有时是白族的月琴，有的更简单，用一个随处可见的空罐头盒当共鸣箱，上边插一个甚至有些歪歪扭扭的木棒，用弯曲的树枝做成琴弓，也很自得其乐地拉起来。在喀什噶尔的集市上，有位乞丐乐手就用一个自制的艾捷克（维吾尔族琉特类拉弦乐器）演奏，上边还涂上了花花绿绿的颜色。



图42 匣式里拉琴

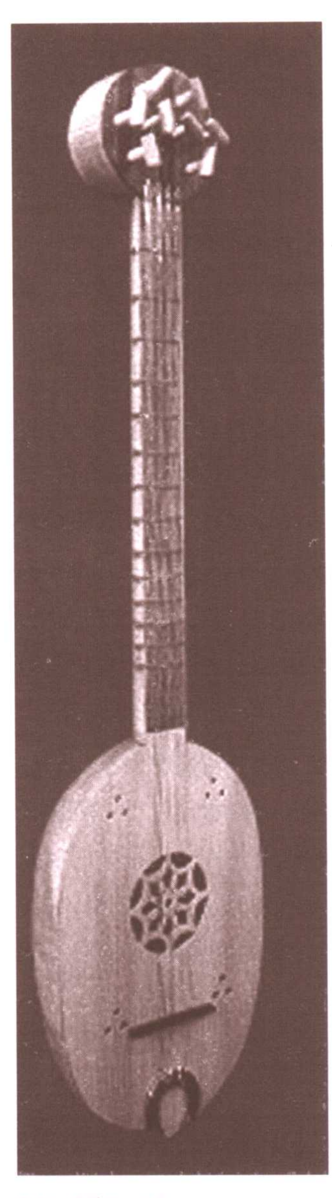


图 43　琉特琴，gudi

看起来，琉特类乐器的构想早就被人想出来了，可能苏美尔人保留了最早的琉特琴。因为从舒尔吉的颂歌里透露出的信息表明，琉特琴对于苏美尔人似乎是个新鲜玩意儿，公元前2000年前后执政的国王本人能够使用其他所有的乐器，琉特琴则是新学会的，不知是谁发明的。不过这并不重要，关键是人类的智慧达到了这样的高度，在经历了各种各样的竖琴和里拉琴后，琉特类乐器使弦乐器的工艺程度达到了一个新的高度。它通过一个长长的琴颈为人提供了更宽泛的音体系。乐器也从一弦一音发展到一弦多音的程度。

三、刻在石头上的乐器

可惜古代美索不达米亚像我们中国西北地区一样，也是主要用土来造房子，所以没能留下如同古希腊、罗马那样用大石头造成的高大建筑。他们用黏土和着切碎的麦草茎或其他可以提高结合强度的草茎造成砖，再用土砖造起房子（今天新疆境内大部分地区仍用土坯造房子）。这样的建筑材料有条件造出穹隆顶，这种穹隆顶后来辗转地被罗马

人从伊特鲁里亚人那里学去，造出了圆顶的大教堂。虽然从建筑学的角度讲，这样的穹隆顶显得很了不起，可它经不起长时间风雨的侵蚀，所以那里的神庙、宫殿保存得就不像埃及人用石头造的那样长久。这块膏腴之地被大家抢来抢去，不断地更换着主人。公元前2000年以后，两河流域就不断地被寻找优渥生活的不同民族所占据，前代的辉煌可能被后来的主人所废弃或毁灭，最后的结果是，在沙进人退的一次次历史重复中，前前后后的一方霸主都被掩埋在荒沙之下，无论是乌尔王宫还是巴比伦城都沉睡在沙丘下。所以到现在为止，最早的主人苏美尔人留给我们的除了侥幸从墓葬中得到的几件乐器，其他就只是些石像、浮雕或镶嵌板上的画，当然还可以从泥板书中得到点儿只言片语。后来亚述人和赫悌人也是靠石头留下了他们的印记。原居民印欧语系的胡里特人和后来的塞姆语系的阿卡德人融合，形成亚述人。亚述王用石头装饰他王宫的墙壁，于是，我们就得到了一些反映那时场景的图像。(附图44) 亚述人共经历了



图44　亚述人五乐师

四个时期，中亚述时期与埃及的新王国时期平行，有些乐器也传到埃及去了。从埃及的材料中我们得知传过去的有笛、圆形的鼓，三角形竖琴，不知是否和这个象牙雕中的乐器一样。在这个象牙雕的展开图中可以看出至少有五个乐师，第五个只剩上半身，他们的形象与苏美尔人很不相同，不仅穿着长及脚踝的长袍，而且留着长头发，前边两人吹双管笛，第三人敲击圆形的手鼓，第四、第五人可以看出是在奏小形竖琴。图中的双管笛后来在希腊的浮雕或其他什么形式的图像中极为多见。另一幅公元前7世纪的图中可以清楚地看到三角竖琴。(附图45)这是国王与王后在御花园里的宴饮图，最左边一人手持一张三角竖琴，另有三人也在演奏什么乐器。还有一幅公元前8世纪末的浮雕反映王宫内的生活场景，有三张清楚的里拉琴，看上去乐师似乎不是亚述人，这倒也不奇怪，因为亚述人常常命令抓来的俘虏乐人为自己的享乐服务。另有一幅亚述王宫中浮雕的线描图清楚地展示出里拉琴的构造，它的遗续在希腊继续得到发展。(附图46)这是一张造型很完整的里拉琴，有着较为对称的弧形框架，一个与共鸣箱基本平行的系弦的横梁。横梁与共鸣箱底边之间张数根弦。竖琴与里拉琴最大



图45　亚述王宴饮图

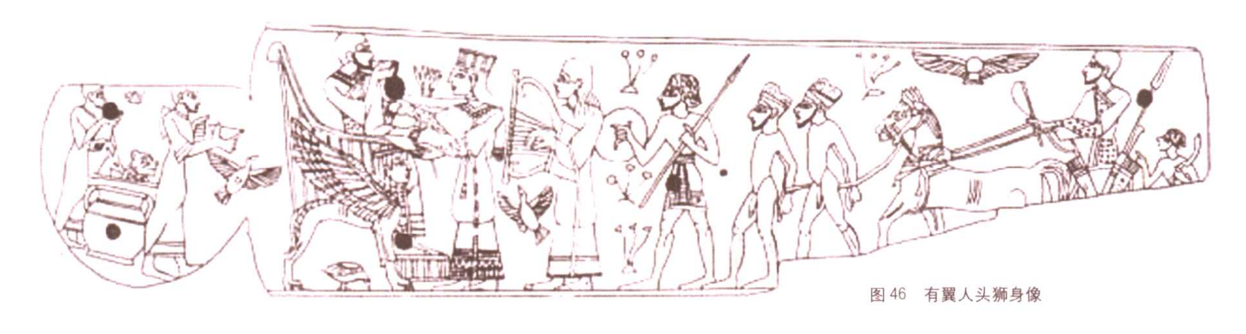


图46　有翼人头狮身像



图47　公元前2000年前
赫悌人乐师浮雕

的区别在于，两个臂柱撑起一个横梁，弦在横梁与琴体（共鸣箱）之间以一定的角度立交连接。图42那具复原的苏美尔人里拉琴最清楚地显示了这种乐器的结构。

赫悌人是古巴比伦的后来者，公元前2000年以后，他们开始在此地经营，并于公元前17世纪建立了他们的帝国，但一直处于动荡之中。在此选用的这幅藏于大英博物馆的浮雕透露了非常宝贵的信息。(附图47) 在这个画面中，最重要的是有一个人在弹奏琉特琴，琴颈与共鸣箱比例悬殊，音箱很小，是早期琉特琴的突出特征，而且这种形制相信与当时使用非常广泛的竖琴、里拉琴的声音是相互和谐的。另一个人在吹双管笛，可能是有簧的管，还有两人在舞蹈。亚述乐师浮雕图中的双管笛和赫悌人的双

管笛看上去基本是一样的，除了持管的角度稍有不同，但演奏的人显然不是同一个民族，他们的发型明显不同。

亚述王国除了有四五人的小型乐队，还有十一人的较大型的乐队。在大型的乐队中，弦鸣乐器对合唱起着重要作用。他们的乐队主要是由不同的竖琴和双管双簧管、手鼓组成，背后还有一群歌手，击掌伴唱。频频出现的双管、双簧管说明音乐有和音的可能性。打击乐器还有锅状鼓、铃鼓、串铃和拍板等。

四、音乐教育与音乐理论

在早期苏美尔时期，美索不达米亚就已经有学校可以培训乐师。这样的学校可以教授与祭司职业有关的各种功课，涉及读、写、算和神学、宇宙学的课程，当然，最主要的还是音乐。到了巴比伦时期和亚述时期，在学校学习如何做一名神庙乐师，所涉及的领域就更广了。不仅要学习与神庙相适应的各种各样的职能，还要学习苏美尔语，因为那时，作为日常用语，苏美尔语已经被废弃了。此外还需学习经常使用的曲调和朗诵的表达形式，演奏各种乐器，掌握各种调式和节奏，特别是以合适的乐器为说话和歌唱伴奏。前边已经说过，这类学校是在宫廷里发展起来的，在公元前2000年左右，学校逐步脱离神庙和王宫的束缚，成为独立的私人设施。一个城市甚至不止一所这样的学校。在世代相传的职业乐师的家庭里，父亲就是子女的音乐老师。考古学家甚至找到了晚期巴比伦关于培训青年“歌手和乐师掌握技艺”的教学合同，内容包括对培训内容的规定和学生家长要筹付三年的报酬的规定。

苏美尔人是数学天才，琉特琴清楚地显示出的弦长比例变化和音高变化之间的关系不会被他们视而不见。德国著名音乐学家萨克斯曾经在谈论古代西亚地区时表达过这样的见解：“把音乐从散漫的本能和极为狭窄的传统阶段引向规律和逻辑以及节拍和数字的高度。”巴比伦人用四季之间的相互关系来说明音乐的音程，他们认为春与秋是一个四度音程的关系，春与冬是一个五度音程，而春与夏则是一个八度音程。出土的公元前10世纪时的泥板书残片，有一些关于音响体系（乐律）结构和有关弦乐器定弦的信息。根据一些泥板书上的

记载，学者们认为，至少在公元前10世纪时，美索不达米亚的音乐就已经是以七声音阶的音响体系为基础，在一种七声音阶中有不同的调式。随着科学的发展，以数学为基础的音响学应运而生。通过演奏弦乐器，人们逐渐认识到按照2∶1、3∶2、4∶3、5∶4、6∶5这些弦长比例关系可奏出8度、5度、4度和好听谐和的大、小3度音程。后来古希腊毕达哥拉斯的音响学理论显然与它是一脉相承的。出土文物表明，最晚在公元前8世纪就出现了用楔形文字记录音乐的乐谱。

以上提到的那些漂亮的乐器、完备的教育机构和发达的音乐理论都发生在公元前十几甚至二十几世纪以前。当欧洲大陆还蛮荒一片时，尼罗河谷地和两河流域就已经达到了如此辉煌的艺术高峰，实在是令人惊叹，犹如音乐的“天方夜谭”，但这可都是真事，它们就被记录在石头上、泥板书上。埃及人用几千年永远不变的眼神凝视着我们看不见的远方，他们创造出的精彩艺术，年代之久远，仿佛没头没尾。而在巴比伦的土地上，来来去去，不断易主，石刻上面孔互不相同，留下了不同文字，有时会因自知不如前代，而虚心保留了前代的艺术，有时则凶狠地将前代的一切毁灭殆尽。当年亚历山大远征印度（公元前330—前325）路过巴比伦时，这里已经成为废墟。从音乐的角度看，可能我们从这里能够得到的也就是乐器了。很难分辨出现在的民间音乐中是否还有什么样的因素是来自最早的主人苏美尔人或好战的亚述人，操印欧语的赫悌人，或是跑来跑去、会做生意的腓尼基人。总之，它们都被融入后来的波斯人、阿拉伯人的音乐中了。

第三节　波斯、阿拉伯的音乐

一、不太清晰的波斯音乐面貌

当与两河流域毗邻的古代波斯帝国繁荣起来，并成为这个地区的主要统治者之一时，历史已经走到公元前6世纪了。他的前任已经在美索不达米亚平原上创造出了精巧的匣式竖琴、里拉琴、琉特琴、双管笛等乐器。波斯帝国（公元前550—前330）在最强盛的时期不仅占据了埃及和巴比伦的疆土，也继承

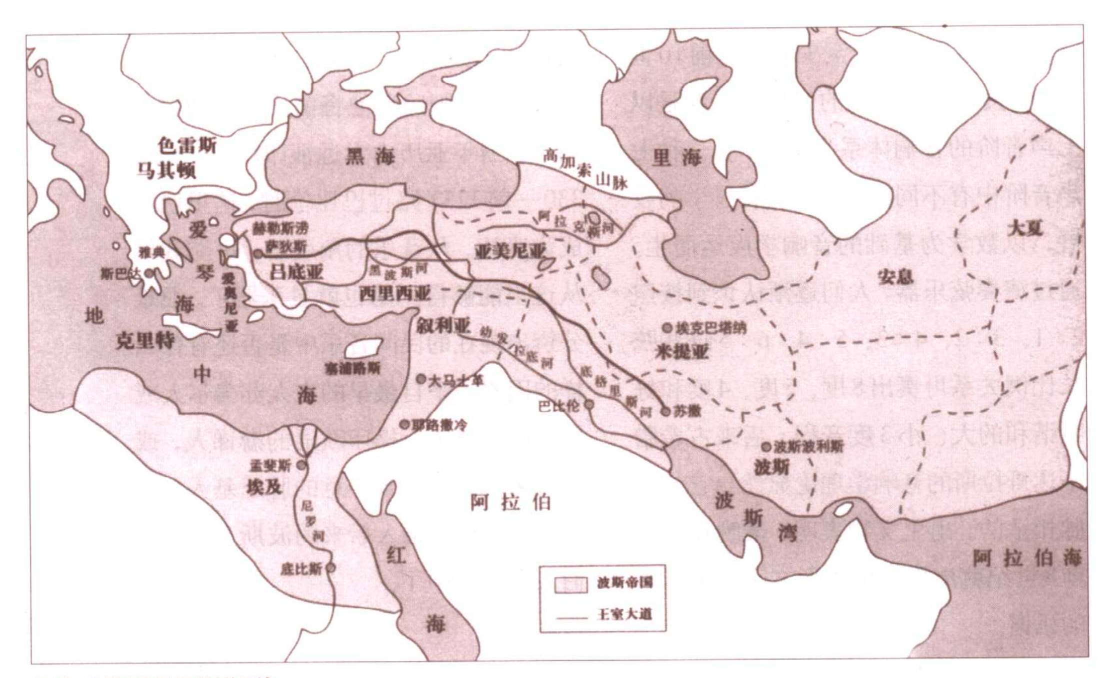


图 48　波斯帝国最强盛时的疆域

了古巴比伦和古埃及的进步音乐文化，在这个地区的音乐史上扮演了一个承前启后的角色。(附图 48) 从波斯帝国留下的宝贵艺术遗产可以看出，波斯的建筑融合埃及、巴比伦、希腊各民族的艺术成就，构成自己独特的雄伟壮丽的风格。波斯文化受两河流域文化影响，也使用楔形文字。音乐上一个最直接的遗产就是波斯立式竖琴，这已经从考古资料中得到了充分印证。竖琴是那时最受喜爱的，并作为波斯音乐的传统象征，经过了中世纪、近世直到现代。这种角形竖琴在中国东汉时期传入中原，是魏晋以后佛教石窟壁画中常见的主角，在魏晋六朝及隋唐音乐盛世这样长的时期里一直是很重要的乐器。(附图 49)

在波斯萨珊王朝，所有的记载显示，音乐总是与王宫飨宴和祭祀有关。当然在民间肯定是有音乐活动的，只是文献通常不记载它们而已。从记载中得知，萨珊王朝的创始者阿尔狄西尔·巴贝坎热爱音乐，他把歌手、演奏家等专

门音乐家都作为国家的特殊阶层加以对待。歌手在王宫受到格外恩宠，他们的名字甚至被记载下来。据说，一个叫巴尔巴德的乐师曾经创作了用于飨宴的作品360首，还发明了适用于一个月30天中每天转一个调的30个转调法。那时他们已经有了关于音律、调式和节奏的理论，有七种表现感情的调被用于宫中。文献记载的乐器有琉特琴、长笛、曼陀琳、双簧管和竖琴，而在波斯著名的塔克·依·波斯坦遗址雕刻的画面中则至少有七种乐器。文献与文物的互相参照，可以确定某几样乐器存在于当时，但也需剔除个别缺少图像证据的。比如，曼陀琳并没有得到图像的证明，相反，有的乐器看上去更像风笛之类，但不见任何记载；另一方面，波斯琉特琴的样子不同于苏美尔人的琉特琴，倒是更像中国汉代从西域传入中原的琵琶。事实上，这种琵琶（波斯名为barbat）正是经过犍陀罗、西域，在公元前2世纪左右传到中国。我们没有太多的材料对古代波斯作详细介绍，但历史上被称为蒙昧时代（公元622年以前）的阿拉伯音乐，我们则可以从资料中获得一些了解。

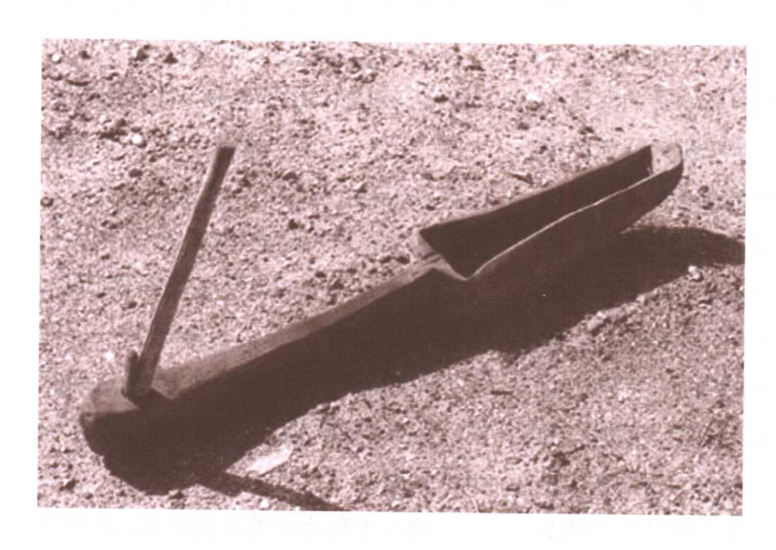


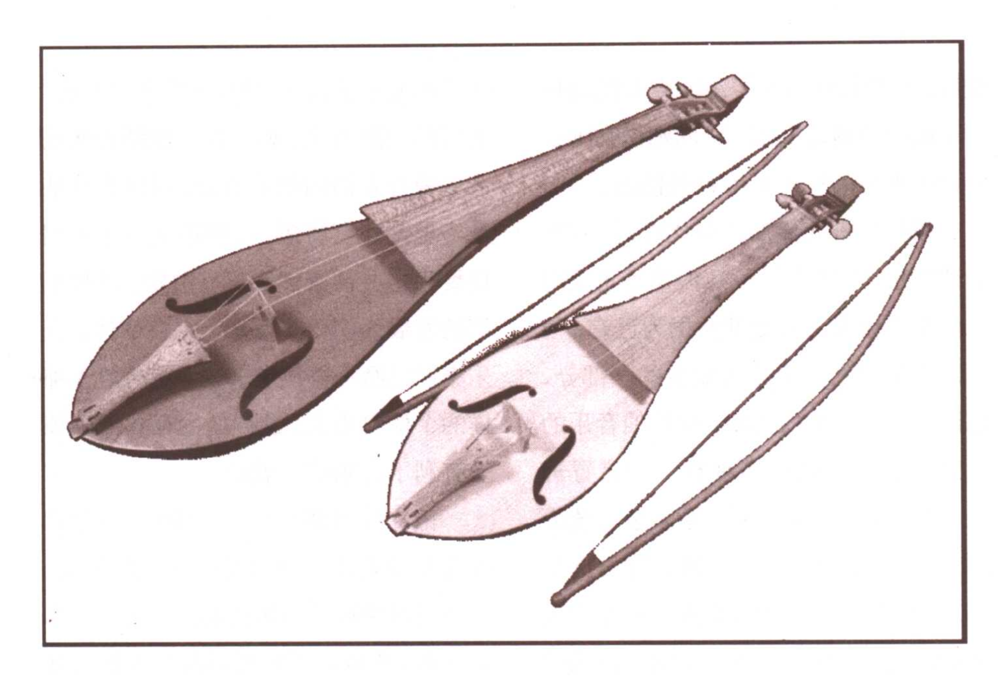
图49　且末县扎滚鲁克古墓葬出土的竖箜篌

二、阿拉伯的音乐

从公元前1—2世纪起，阿拉伯人就开始居住在阿拉伯半岛，这些游牧部族过着逐水草而居的生活。他们的音乐主要是牧民和商旅在茫茫沙漠和着骆驼的行进步伐即兴唱的歌曲，它们称作"胡达"(hūdā)，其歌词使用古阿拉伯诗律，曲调平直，音域狭窄，一般不超过6度。当希贾兹（阿拉伯半岛的西北部，面对红海的南北狭长地带）成为一个商业中心，阿拉伯沙漠中著名的商队就开始活跃地往返于沙漠和西边的海边。他们的驼队所走过的地方，人们听到了领队为鼓舞商队所唱的民谣。从2、3世纪前后开始，在半岛的南北所建立起来的王国的宫廷里，职业乐师和歌姬们创造出了供娱乐欣赏的音乐。手持乐器周游四方的游吟诗人口传的民谣，以阿拉伯文学的身份进入宫廷，并在艺术上获得发展。因为这片土地曾经有过的辉煌，作为晚来者，阿拉伯人从波斯人、犹太人那里学会了很多东西，在他们的音乐里也可以发现希伯来音乐的影响。"胡达"民谣发展成为一种叫作"纳西勃"(nasb)的歌谣。这种歌谣型直到6世纪仍是唯一的形式，随着商队歌谣和游吟诗人歌谣的发展及乐器改进，又发展出了另一种音乐形式"戈纳"(guina)。

阿拉伯的游吟诗人是让人羡慕的，他们处于一个真正自由的创作状态中，为了追求作诗的环境，他们带着自己的乐器从这所王宫走到那所王宫，从一个城市游荡到另一个城市。比如以"阿拉伯人的竖琴手"而闻名的依本·卡依兹（卒于629年），他生于半岛南部的安曼，但手持竖琴走遍了整个阿拉伯半岛。伊斯兰教的创始人穆罕默德的堂弟哈利斯（卒于624年）也是一位游吟诗人，他曾在赫拉（美索不达米亚）的王宫里学习古老的诗歌形式纳西勃和新的诗歌形式戈纳，用新式乐器乌德（Ud，一种新的琉特类乐器）代替了老式的琉特琴，并且把这种改革带到麦加城。游吟诗人不仅写诗作曲，使诗歌和乐器获得发展，还把一个地方的音乐传播到另一个地方。他们使阿拉伯各地方的音乐流动起来，为整个阿拉伯音乐的发展作出了历史性贡献。

随着半岛南北贸易的繁荣，在西部沿海兴起了一批商业城市，在这些阿拉



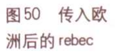


图50　传入欧洲后的rebec

伯市场中出现了一批称作卡伊纳(gaina)的歌女，其中不少本来是波斯人和希腊人，所唱的歌曲、使用的弹拨乐器、笛子和鼓等有相当一部分带有明显的异国风格。当时阿拉伯人所用乐器包括长颈及短颈弹拨乐器、弓弦乐器拉巴卜(附图50)(8世纪传入欧洲后逐渐演化为提琴族乐器)、竖琴(jank，从名称来看似乎与后来流传各地的扬琴有着传承渊源，新疆维吾尔族中的扬琴称为“锵”)、双簧管米兹玛尔(唢呐的前身)和笛子乃依，桶形大鼓塔卜勒、手鼓达甫、响板、铙钹、拍子板等，其中不少是从邻近国家和地区传入的。阿拉伯“蒙昧时代”的音乐并不像它所在的沙漠那样显得荒凉，来来往往的骆驼商队和城市化的娱乐生活，传播着整个美索不达米亚平原及波斯高原最时尚的音乐形式和作品。职业乐师和游吟诗人把艺术音乐发展到了极高的水准，尤其是女性音乐家，她们在音乐生活和文学生活中占有重要的地位。当哈列姆[①]生活出

① 哈列姆是伊斯兰教徒的闺房，除家人外，任何男子不得进入。

现后，那些被称为卡伊纳的歌女的地位并不比哈列姆之女低。所以她们在阿拉伯音乐史中的作用是不可低估的。

阿拉伯进入伊斯兰时代以后，女歌手被禁止诵唱《古兰经》，但穆圣也反对把歌女当作奴隶或把歌女据为己有，他承认音乐是生活中不可缺少的一部分，他还娶了一位歌女为妻。阿拉伯音乐的兴衰似乎与王朝的盛衰有一个错置进行。当穆罕默德去世后，在哈里发统治的三十年以及伍麦叶王朝的约一百年里，音乐也是兴盛的。哈里发阿里本人就是诗人，他认为科学、文学和音乐的研究是正统的，他的态度带给伊斯兰音乐发展以光辉前景。一个最显著的变化是男性音乐家的活跃，而在此之前主要是女性音乐家及歌婢从事音乐活动。这些男性音乐家的社会身份是自由的阿拉伯人，并且受到广泛的尊敬。他们用乌德（阿拉伯传统的琉特琴Ud）为自己伴奏，或只使用手鼓。从这时起乌德已渐渐变成重要的传统乐器了。在专制君主哈里发的保护下，音乐及音乐家的社会地位得到提高，音乐不再是奴隶的职务，作为自由人的音乐家在宫廷和贵族之间很受尊重。他们组成了一种剧团形式（称戈尔德），应邀在各宫廷、贵族、豪门的宅邸表演。观看音乐舞蹈表演是艺术爱好者们的业余消遣，所以在这些豪宅里都雇有歌姬。这些职业音乐家们还要为这些富豪训练家庭歌姬。这种组织的发展表明，作为一个社会群体，音乐家们已经不再是奴隶或像游吟诗人那样的个体自由人。这样的生存状况应该是有利于音乐的发展的。

伍麦叶王朝（661—750）的统治者因为是异教徒，所以没能成为哈里发。但他们对伊斯兰帝国的建立，立下了卓越功勋。伍麦叶王朝把首都从麦地那迁到今叙利亚的大马士革，与拜占庭、波斯的接触更加密切，在文化上获得蓬勃发展，伊斯兰文化的西迁甚至被认为是引起欧洲文艺复兴的动因之一。伍麦叶王朝共经历了十二代王，前六代个个热爱科学、艺术，是音乐的保护者。在经历了第七代王的废乐、罢乐之后，伍麦叶王朝在政治、国力上开始呈现衰退的迹象，音乐却进入了全盛期。热爱音乐的第八代王亚吉特二世（720—724），他的儿子第十代王瓦利德二世（743—744）不仅是音乐的最高保护者，本人也很会唱歌，是演奏高手，作诗作曲也堪

称一流。他在位的两年里，对音乐的贡献是巨大的。伍麦叶时代内廷演奏会的一个特点也证明了音乐家的社会地位改变这一事实。在波斯萨珊王朝（3世纪—7世纪）时，听众和演奏者之间要拉一道很厚的幕布，而瓦利德二世时，不用再拉幕了，演奏者就在听众面前演唱或坐在长条椅子上演奏。那时，作曲被看作神秘的技术，音乐有流派和体系，一代代口传心授地传下来。音乐家认为最重要的是多种乐器要像一个人演奏那样整齐，旋律有很多的装饰音，这一点可以从现时的阿拉伯音乐中体味到。从文献中留下的一些名琴手和歌姬的名字，我们可以了解到，这些有名的音乐家都是有保护人的。有一位叫加米拉的女音乐家（卒于720年）唱自己创作的歌曲，在麦地那很有名气，她有很多歌婢，都受她的培育，她还为专门音乐家以及爱好者建立了练习场。加米拉曾率领许多男女音乐家、诗人、音乐爱好者和五十多名歌婢去麦加参加朝觐盛典，返回麦地那后，举行了三天盛况空前的祭典。在祭典上，前两天他们独唱、独奏或是二三人一起演出，第三天加米拉在50名弹奏乌德的歌婢的伴奏下演唱，其他著名女音乐家也表演过这种演唱方式。

公元750年，阿拔斯王朝取代了伍麦叶王朝，建都于巴格达。他们的强盛持续了五百年之久，直到1258年被蒙古人推翻。被驱逐的前伍麦叶王室通过阿拉伯北部向西渡海到达旧领地西班牙，在科尔多瓦建立了后伍麦叶王朝。他们在那里一直保持着阿拉伯人的势力范围，也把中古阿拉伯文化的精华集中在这里，并形成了西哈里发引以自豪的“科尔多瓦的荣誉”时期。阿拔斯王朝重视伊斯兰教，但对音乐的热情并不亚于前朝。在第一代王曼苏尔时代，对音乐的重视和音乐的繁荣，从当时一些著名乐师所受到的待遇就可以看出来。据说，宫廷是专门音乐家和歌姬云集之处，著名乐师波斯人易卜拉欣·穆斯里(Ibrāahim Mausili，742—804）一次得到阿拔斯王的赏赐就达十五万第纳尔。在整个一百年内，音乐家在宫廷、贵族、富豪门下极受宠待。虽然在法律上他们没有得到有保障的地位，在宗教方面他们也不受赏识，但他们的命运比9个世纪后的海顿、莫扎特要好得多。在巴格达的全盛期，音乐的发展受益于音

乐家、理论家们的自由生活处境。他们的活动不只限于宫廷，也可以在公众生活中发挥作用，音乐也没有受到伊斯兰教戒律的束缚。在这种音乐史上少见的宽松和富足的世俗环境下，阿拉伯产生了代表性的理论家、音乐家和乐器改良家。易卜拉欣·穆斯里不仅音乐技艺堪称第一，也是首屈一指的作曲家和新调的创始人，甚至其豪华的宅邸也是名冠一时。在他的葬礼上，哈里发亲自为之祈祷，这种待遇也是破天荒的，他的名字也随着《一千零一夜》为世人所知晓。另一位著名的音乐家扎尔扎尔（Zalzal，卒于公元791年）是穆斯里的杰出弟子。他在音乐理论上的贡献是尤其值得记载的，作为一名优秀的乌德演奏家，他在乌德品位上所做的改良，使这件乐器可以演奏阿拉伯音乐中特有的中立三度（$^{22}/_{27}$），并对乌德做了全面改良，使之比波斯型乌德更完善。在这个时代里，阿拉伯还产生了真正的音乐学家，最有代表性的人物是穆斯里的儿子伊斯哈格·穆斯里（Ishaq Mausilī，767—850）和肯迪（Kindī，卒于874年），他俩在音乐文献方面的贡献至少在两个世纪内被当作音乐书籍的典范。肯迪的著作现收藏于大英博物馆和柏林国立图书馆等处，是研究阿拉伯音乐的主要文献。在音乐发展正呈现繁荣兴盛势头的时候，阿拔斯王朝已经开始走下坡路了。

当东哈里发试图重振往昔繁荣而几经挣扎无功时，盘踞在西班牙境内的西哈里发在经过了一百年的准备期后，终于迎来了全盛期。那时的科尔多瓦已经成为欧洲最为繁华的城市，仅次于拜占庭的君士坦丁堡。作为一个新的经济文化中心，音乐开始获得重要的地位，它吸引了越来越多来自巴格达的哲学家、文学家和音乐家们。著名的扎尔亚布（Ziryab，活动时间约在公元820—850年左右）因为不愿与自己的老师伊斯哈格竞争，离开巴格达，辗转来到西班牙的安达卢西亚，在科尔多瓦他找到了发挥自己能量的最佳处所。在这里，他成为一位王宫乐人，他在乌德上增加了第五根弦，用鹰羽管做弹奏的拨子，这样的改造使乌德扩大了音域和音量。在这里他最大的功绩、使他成为科尔多瓦学派的鼻祖的事迹是建立了他的音乐学校，培育出西哈里发时代的众多优秀音乐家。安达卢西亚时代的音乐艺术成为当今北非音乐的基础，并对西班牙的音

乐产生了重要影响。

乐器随着音乐理论的发展也有了各种各样的进步，除了乌德不断地被改进，还发明出了弹布尔这种共鸣箱上蒙皮的弹拨乐器，由于声响如鼓，更适于用作独奏乐器，同时也出现了拉弦乐器。还有因土耳其军队势力的发展而发达起来的军乐。这时期总体的特征是波斯音乐的影响仍然很大，但开始添上土耳其的色彩，对音乐理论的探索较多，希腊音乐理论的影响开始扩散。阿拉伯人游走在东西方之间，在进行贸易的同时，也为自己的文化注入了新鲜血液。大量写出的音乐史、传记和理论著作构成了阿拉伯古典文献的宝库，并被译成拉丁文字，在欧洲广为流传。其中最杰出的音乐理论家阿尔·法拉比（Al-Farabi，870—950）在乌德琴上继续探索中立音指位，并对此提出律学解释，对中立音程给出12∶11的比值，使阿拉伯音调中独特缥缈的旋律现象首次有了理论的描述。他在10世纪写成的《音乐全书》记载了10世纪以前阿拉伯各时代的音乐构成和特点、音阶的构成、乐器的性能和应用以及乐音的物理性质，他被欧洲人视为仅次于亚里士多德的“第二伟人”。阿拔斯王朝的最后一位杰出的音乐家萨菲·丁（Safi al-Din al-Urmawi，1230—1294）发明了齐特尔类乐器奴孜哈（nuzha，一种箱形弦乐器），还撰写了传世之作《曲调之书》（约成书于1252年）和《作曲论》（约成书于1267年），他在四度相生的九律基础上继续生律，首次提出不平均十七律，并以乌德琴的定弦和指位相协调，在音乐理论方面成为一代先锋人物。就是这样一个音乐才华出众的人，在阿拔斯王朝1258年覆灭后，继续获得保护人的呵护，在新王朝的权贵家中执教，而当新的保护人死去，他也就贫落下去了，最后结局悲惨。（附图51）

伊斯兰帝国在被蒙古成吉思汗、窝阔台汗推翻后，阿拔斯王室和各独立王国的朝廷里，伊斯兰音乐仍然作为娱乐品被演奏着、欣赏着，但黄金时代已一去不复返了。在西哈里发的领地，12到13世纪也已开始进入政治动乱时期，但艺术、文学、科学还保持着全盛期的势头。这时期科尔多瓦的音乐文化仍然是名人辈出，宫廷后院仍然举行豪华的演出，尤其重视把音乐作为科学来研究。音乐家们在大学里讲授，著书立说，留

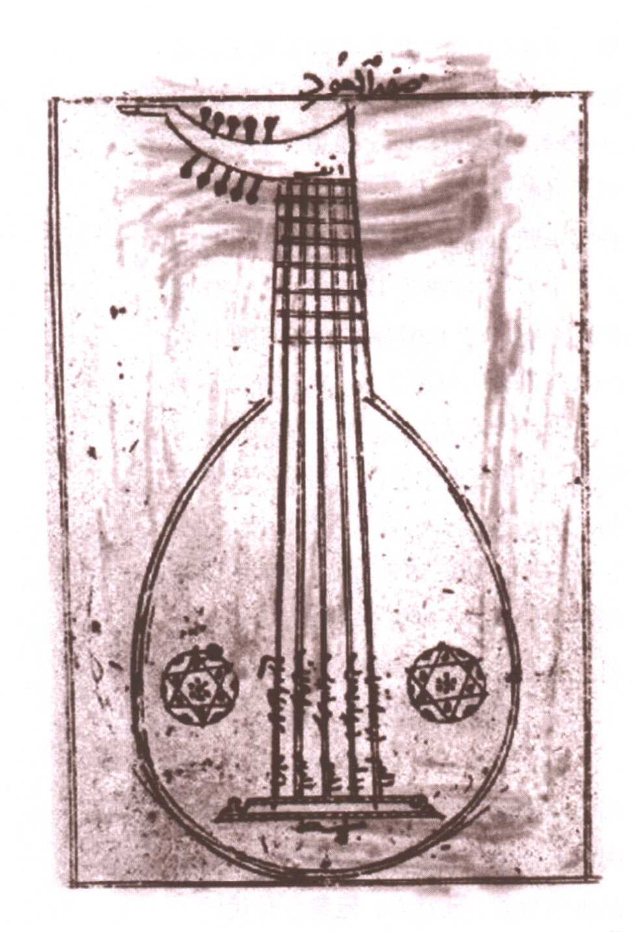


图51　萨菲·丁书中的乌德草图

下了大量理论书籍和历史书籍。在音乐技术上值得记载的是组曲式的歌曲形式被广泛运用于室内乐、军乐；理论家和音乐家已经开始使用从希腊学来的乐谱，在13世纪时已经有描写旋律的乐谱。调式理论的建立也于11世纪开始，最多发展到24种调式。

据说，伍麦叶王朝初期征服了希腊的领地，把希腊的文献翻译成阿拉伯文，这样阿拉伯人就能够阅读并学习希腊的音乐理论了，人们试图把毕达哥拉斯的音阶用于乌德。这可真是最荒唐最无奈的本末倒置。早在苏美尔时代，这片土地上就已经产生了有音响学根据的音乐理论，毕达哥拉斯（Pythagoras，公元前582—前493）及他那时代的哲人、学人曾毕恭毕敬地来汲取两河文明"圣经"，先不说用"楔形文字"记载下的早在公元前4500年前两河下游就已拥有的令人瞩目的古文明，单从公元前2000年以后的三个王朝说起，巴比伦王国、亚述帝国和后巴比伦王国这三个王国所代表的两河文明显赫期，历时共1500年，大约与古埃及的历史平行。当他们这1500年的光辉终于黯淡，古希腊、中国、印度才开始进入一个早期文

明的爆发期。我们一直在谈论的种种古代文明的起点，恰恰是两河文明显赫期的终点。两河文明还向人类贡献了天文学、数学、医药学方面的早期成果，无法一一细述。此后两千多年，走马灯般地这些人走了、那些人来了，都想在这里重新开创自己的历史，都想赶紧追逐时新的东西，却不知自己脚下的巴比伦曾经那样显赫，她的文化是那样的隽永。绕了一大圈学来的却正是人家从自己先祖那里学走的，这真是巴比伦文明的悲哀。她的子孙们猴子掰包谷般地边攫取边扔，最后只剩下一些偶然的遗落供后世的考古学家拿着放大镜细细寻找，然后告诉我们那些惊人的早期文明。

反思阿拉伯音乐全盛期的动力，由于哈里发对科学文化的重视和奖励，为文化的传播营造了一种自由、宽松、活跃的学术氛围，推动了阿拉伯伊斯兰文化的发展与繁荣。与今日人们涌向西方求学的情况相反，当时世界各地的学者纷纷来到巴格达。那时的巴格达是文人荟萃、学者云集的世界文化名城。音乐家们自由人的身份使他们可以四处活动，寻找最好的音乐支持，扎尔亚布就是最典型的例子。音乐家们在国内外巡游，吸收了波斯、希腊等地的乐曲、调式、乐制和乐器演奏，大大丰富和发展了阿拉伯音乐。宫廷作为音乐的恩主，不仅促进了音乐技艺性的发展，也由于宫廷享乐的实际需求，更加强了阿拉伯音乐旖旎华丽的风格。纵观阿拉伯音乐历史的发展，“恩主”的作用是非常重大的，甚至形成了一种传统，各代哈里发都给予音乐不同程度的护佑，当然首先是为了他们自己的享乐——沉迷于旖旎艳荡的舞乐中，似乎是阿拉伯王宫的典型画面。

第五章
古希腊罗马音乐

在古希腊人的生活中，音乐的地位十分显著。他们以从埃及和阿拉伯流传过来的东方音乐为基础，逐步加以发展和变化，形成了自己的音乐。古希腊音乐不但有器乐伴奏的独唱抒情曲，而且还有戏剧音乐和舞蹈音乐等形式，音乐以单音音乐为主。古希腊音乐与诗歌和戏剧的紧密联系，形成了那充满魅力的两部荷马史诗和许多著名的戏剧作品，这些伟大的文学作品当初是在音乐的承载之下。“抒情”(lyric)诗歌就是和着里拉琴(lyre)而唱的诗歌；“悲剧”一词的希腊文为“tragōidia”，中间所含的“ ōdē ”意为“歌唱的艺术”。当时社会上一些著名的民间歌手演唱的歌曲，对古希腊音乐的形成和发展，也具有十分重要的意义。由于音乐的物质特性，历史带走了飘荡在空中的旋律，只留下了可以记写下来的文字，于是，在我们眼中，变成了纯文学的作品。

罗马艺术是希腊艺术的直接继承和发展，它们共同奠定了西方文明的基础，成为西方文明的摇篮。作为古希腊之后的西方政治、文化的中心，罗马本身的艺术并

不发达。但它征服了许多文化艺术繁荣的国家，将那里的大量艺术品尤其是雕塑和绘画当作战利品劫运到罗马，同时还把许多受过良好教育的艺术家、工艺师、工匠等当奴隶和人质集中到罗马，这就为繁荣罗马文化提供了优越的条件。罗马著名诗人贺拉斯（公元前65—前8）曾经说："被俘的希腊反使蛮族主人成为俘虏，她把艺术带给了粗野不文明的拉丁姆。"这似乎是历史的规律：不止一次，某种文明发展到极高的程度，然后因为过分的享乐或过分的财富招致入侵。强悍者成为新领土的主人，但不得不对被占领土的文明顶礼膜拜。罗马和希腊诸城邦都是奴隶制国家，又都地处半岛，但罗马人主要依靠农业为生，在同自然的斗争中培养了对客观事物冷静思考的求实精神。所以务实是罗马人的风格，不同于希腊人的那种浪漫主义气质。这就决定了罗马人的艺术观是求实、写实，缺乏幻想和想像力。

第一节　古希腊的史诗与戏剧

史前时期（公元前1000年以前）的希腊思想观念都源于近东，而人民则是来自北方；这种混合奠定了后来希腊文化的基础。直到公元前6世纪，在希腊的科学与哲学诞生之前，希腊对自然与社会现象的解释完全是神话式的，音乐的起源也笼罩着一层神秘的色彩。传说阿波罗神主管音乐，下辖九位缪斯（Muse）女神，因此音乐也称为Music或Musik。甚至在此之后，神话仍为希腊宗教与诗歌的中心，哲学与科学也从未完全排除它的影响力。希腊神话认为音乐起源于神。阿波罗（Apollo）、安菲翁（Amphion）和奥菲欧（Orpheus）等神或半神是音乐的发明者和最早的实践者。人们认为音乐有魔力，能够治病、净化肉体和灵魂，能在自然界中产生奇迹。这种认识反映在希腊神话和传说中。

一、音乐生活和基本观念

从远古时代起，音乐就和宗教仪式结合在一起，这看起来是全人类的普遍

经历，古希腊也如此。里拉琴（后来发展成构造更结实和更精致的基萨拉琴（附图52）），用于崇拜太阳神阿波罗的仪式，阿夫洛斯管（Aulos）则用于崇拜酒神狄奥尼索斯（Dionysus）的仪式。这两件乐器来自美索不达米亚，传入希腊后，用于独奏和伴奏歌唱、史诗朗诵。希腊的戏剧与抒情诗就是从这种传统歌谣和舞蹈演化而来，所以在后来的酒神合唱和古典时期的雅典悲剧合唱中，阿夫洛斯管是重要的伴奏乐器。希腊人相信音乐的教化作用，这一点建立在这样的信念基础上：音乐影响性格，不同品种的音乐以不同的方式影响性格。根据这个观点，里拉琴和崇拜阿波罗的音乐与阿夫洛斯管和崇拜酒神的音乐，已成为相互性格对立的两大类音乐的象征。前者平静而节制，导致升华，相关的诗歌形式是颂歌和史诗；后者狂喜、放纵，产生刺激与热情，相关的诗歌形式是饮酒歌和戏剧。早在公元前6世纪，里拉琴和阿夫洛斯管就单独用作独奏乐器。（附图53）有资料叙述公元前586年一次比赛会上的音乐节或音乐比赛上就曾演奏了一首阿夫洛斯管乐曲《波锡奥斯的诺莫斯》（Pythian nomos），描写阿波罗与巨蛇皮松搏斗的故事。早在公元前7

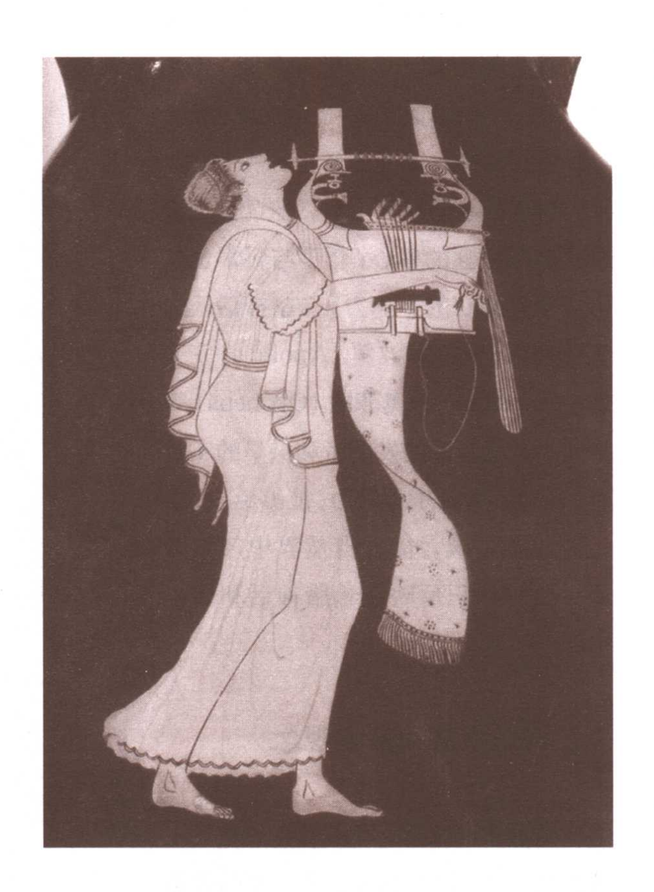


图52　阿波罗演奏基萨拉琴

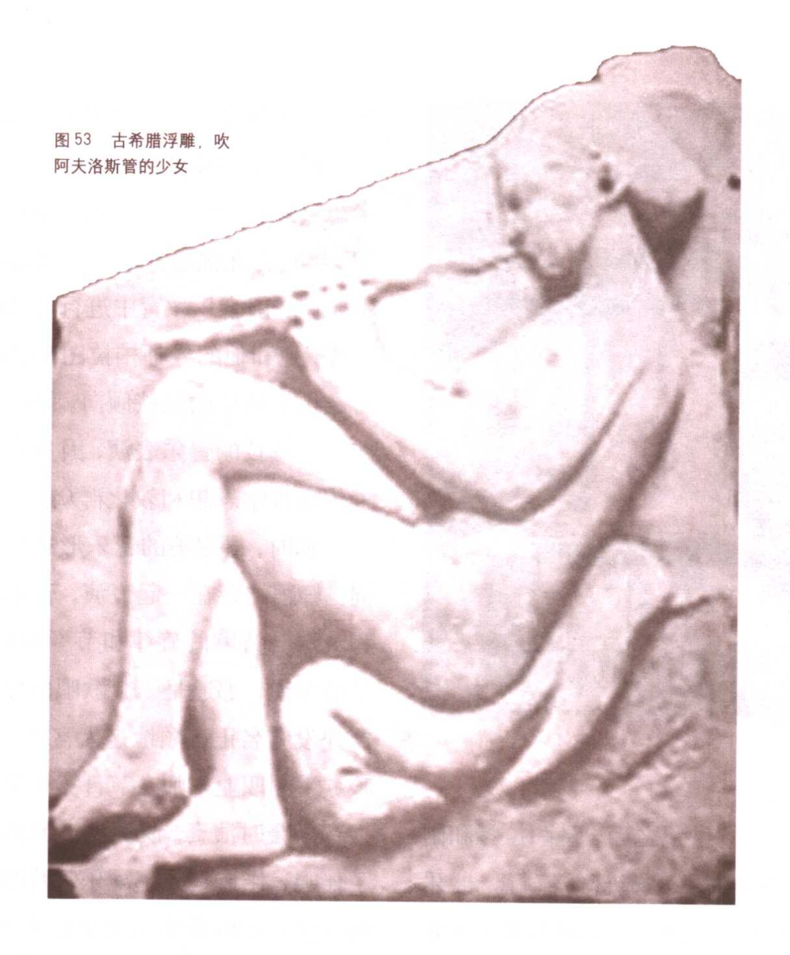


图53 古希腊浮雕，吹阿夫洛斯管的少女

世纪，古希腊就有了"大酒神节"(Great Dionysia)。每年三月为表示对酒神狄奥尼索斯的敬意，都要在雅典举行这项活动。人们在筵席上为祭祝酒神狄奥尼索斯所唱的即兴歌，称为"酒神赞歌"(Dithyramb)。与比较庄重的"太阳神赞歌"相比，它以即兴抒情合唱诗为特点，并有阿夫洛斯管伴奏，促人起舞的酒神赞歌受到普遍的欢迎。到公元前6世纪左右，酒神赞歌开始享有极高盛誉，并发展成由50名成年男子和男孩组成的合唱队在科林斯的狄奥尼索斯大赛会上表演竞赛的综合艺术形式。伟大的酒神赞歌时代也是伟大的希腊抒情合唱诗盛行的时代，推动了古希腊戏剧、音乐艺术的发展。


图54 雅典列雪格拉得音乐纪念亭

公元前5世纪之后，基萨拉琴和阿夫洛斯管的演奏比赛日益流行，器乐节、声乐节也日渐增多，演奏高手也越来越多。(附图54) 图54就是一座专为陈列体育或歌唱比赛所获奖品的独立的纪念性建筑物，因此也称为“雅典得奖纪念碑”。这座纪念碑是公元前335年—前334年间，雅典富商列雪格拉得为了纪念由他扶植起来的合唱队在酒神节比赛中获得胜利而建的。当时由于这样的音乐比赛此起彼伏，音乐本身以各种方式变得更为复杂，音乐技巧也日趋复杂。人们醉心于追逐技巧，以至于使亚里士多德（Aristotle，约公元前384年—前322年）为此忧心忡忡，他曾告诫人们不要在一般音乐教育中进行过多的专业训练，他和他的导师柏拉图都曾谴责当时音乐生活中的某些倾向，他们反对那些过于炫技的音乐表演，因为音乐是为了传递哲学思想和教化群众。

那时，最完美的音乐形式总是与歌词、舞蹈结合在一起表演，音乐的旋律和节奏与诗歌的旋律和节奏紧密结合。总的来说，那还是一个歌唱的年代，乐器并没有名正言顺地进入宫廷，只是游吟歌手和职业乐师在节日竞赛中举行即兴音乐会时演奏。演奏更主要的还是为了伴唱，作诗是为了配乐来吟唱，通过喉咙把心中的歌唱出来是最重要的。当时有职业性的游吟诗人受雇于国王来娱乐朝臣，他们唱着叙事的短歌，歌颂当时英雄的丰功伟业。游吟诗人的行动，自然会记录下有关特洛伊战争以及其他伟大功绩的故事，歌咏的传统就是这样诞生的，音乐和诗歌最初也是这样流传下来的。或许公元前800年后的某个时期，一位名为荷马的伟大游吟诗人，将

其中的一些故事集结在一块儿，写成了《伊利亚特》；可能历经一代之后，又有另一个诗人，以同样的名义写下了《奥德修记》。（附图 55）

关于究竟有无荷马其人，两部史诗是否都是同一位诗人的作品，近两百年来一直是西方研究荷马的学者热烈争论的问题。现在多数西方学者认为这两部史诗是荷马的作品，荷马还是确有其人。这两部史诗开始时只是根据古代传说编的口头文学，靠着乐师的背诵流传下来的零散篇章，荷马大概是最后把这种史诗初步定型的职业乐师。当然，荷马也是根据口头流传的篇章整理而成，如果没有长期的传说积累，荷马也创作不出这样伟大的古代史诗。荷马史诗是早期英雄时代的大幅全景，同时也是艺术上的绝妙之作。这些诗的作者建立了



图55　荷马手持基萨拉琴吟唱特洛伊英雄的史诗，勒卢瓦尔画

一种叙事诗的类型，叙述全然世俗性质的主题事件。

二、戏剧的产生与种类

本来歌唱和舞蹈是各种野蛮人所举行宗教仪式中的重要部分，但古希腊人却能够把生发于表演宗教活动的戏剧变成一种非常高雅的艺术。古希腊悲剧主要被认为源于“酒神颂”，悲叹酒神狄奥尼索斯在尘世遭受的痛苦并赞美他的再生。关于悲剧的词源，一个解释是“山羊歌”，因为酒神颂的合唱队披着山羊皮扮演半羊半人的角色；或者理解为在表演比赛中歌者争取的奖品是山羊。（附图56）

公元前6世纪，希腊人常在古老村庄间举行节日庆典。葬礼挽歌、婚礼之歌、出生仪式、丰收之歌，这些都是部族代代相传的各种庆典，仪式中不可或缺的部分。甚至在古典时期，与神秘宗教仪式间的联系，都被保存于音乐、舞蹈的结合中，以及由合唱团担任整个表演的形态之中。公元前560年，农村中盛行的酒神祭典被搬到雅典城中，举行祭典时的表演就是悲剧的前身。在奴隶



图56　古希腊骑士歌队



图 57　古希腊埃皮道罗斯剧场

主民主制时代，雅典领袖利用这种群众性最广泛的表演形式来进行宣传教育。伯里克利发放观剧津贴，改建露天剧场，在每年春季举办盛大的戏剧比赛，使剧场成为当时自由民的政治讲坛和文

化生活的中心之一，希腊悲剧就在这种条件下发展起来。这个巨大露天剧场是希腊古典后期建筑艺术的最大成就之一。(附图57) 埃皮道罗斯是伯罗奔尼撒半岛东北部沿海的一个城邦，公元前4世纪中期兴建了以最受崇敬的医神阿斯枯拉庇乌斯神庙为中心的建筑群，其中最著名的是这个露天大剧场。它的设计者是著名雕刻家波里克里托斯的儿子小波里克里托斯。古希腊剧场起源很早，基本造型是利用山坡地势，观众席逐排升高，呈半圆形，并有放射形的通道。表演区是位于剧场中心的一块圆形平地，后面有化妆及存放道具用的建筑物。剧场不仅是娱乐场所，也是自由民集会的地方，因此规模巨大。

在题材方面，悲剧逐渐由酒神颂扩大到神话和英雄传说的范围。它保留了酒神颂的合唱队形式和抒情诗的特点，剧中的对话采用诗体。悲剧的形式是逐步发展完善的。最初的酒神颂是由歌队提出问题，由作者扮演回答者临时口占作答，这个回答者就是第一个演员。第一个悲剧诗人据说是忒斯庇斯，他在公元前534年左右又采用了一个演员，把酒神颂化为悲剧，这是雅典城第一次上演悲剧。公元前5世纪纪初，埃斯库罗斯(Aischulos，公元前525—前456) 把演员数目增加到两个。为了让全天在那个露天剧场中观看演出的积极观众能看见演员所扮演的悲剧的、喜剧的各种人物，为了要使演员有魁梧的形象，每个演员都穿高底靴，戴面具，可以轮流扮演几个人物。合唱队最初是十二人，后



图58　古希腊的大理石面具，公元前1世纪

来增至十五人。合唱队跳舞、唱歌，对剧中人表示同情，提出劝告，向观众解释或预示后来的情节，对剧中事件的发展表示感慨，此外还起到换幕的作用。埃斯库罗斯最早创立了三部曲的悲剧形式，每部既能独立存在，各部之间又有紧密联系。(附图58)

索福克勒斯（Sophocles，公元前496—前406）使悲剧艺术达到完美的境界。他突破抒情诗式的悲剧形式，减少合唱队的作用，加强了戏剧动作。他放弃了原有的三部曲形式，能够更加简练地在一出悲剧中表现复杂的戏剧冲突。索福克勒斯不注重写神而注重写英雄，不注重大段抒发人物的感情而注重刻画人物性格，使它成为剧情发展的基本动力。他还善于采用对照人物的手法，使人物性格格外鲜明。索福克勒斯的风格简洁自然，对话很紧凑，符合人物的身份。他的合唱歌也写得很美，特别是《俄狄浦斯在科罗诺斯》一剧中的第一合唱歌和《安提戈涅》中的第三合唱歌，被誉为抒情诗的典范。

第三位古希腊悲剧大师是欧里庇得斯（Euripides，公元前484—前406），他的剧作标志着旧日的英雄悲剧的结束。悲剧到了他的手中，现实的社会问题才提得特别鲜明，特别广泛。索福克勒斯曾经说，他自己的人物是理想的，欧里庇得斯的人物是真实的。这句有名的话指出了古希腊悲剧发展的一个方面。欧里庇得斯首次在剧中以描写日常生活为主，甚至把农民、奴隶、儿童和仆人作为悲剧中的人物。欧里庇得斯还善于描写人物的心理，特别是妇女的心理。他的语言自然流畅，接近口语，富于感情。

公元前5世纪是古希腊悲剧的繁荣时期，当时有许多悲剧诗人创作了大批剧本参加比赛，但最有名的是以上提到的三大悲剧家。古希腊悲剧只传下他们三人的一小部分作品。

古希腊喜剧起源于祭祀酒神的狂欢歌舞和民间滑稽戏。这种滑稽戏约产生于公元前600年左右，后来渐渐具有诗的形式，成为喜剧。公元前487年，雅典正式确定在春季酒神节庆中增加喜剧竞赛项目。喜剧主要分政治讽刺剧和社会讽刺剧，讽刺的对象是社会著名人物，特别是当权人物。

拟剧起源于巫师祭神时的歌唱表演，是一种短剧，在街头演出。拟剧描写日常生活，讽刺风俗习惯，风格很粗

俚。对中古意大利和其他国家的民间喜剧有影响。

三、古希腊的音乐理论

古希腊音乐在许多方面都有着重大的成就。公元前6世纪，古希腊大哲学家和数学家毕达哥拉斯（Pythagoras，公元前572—前497）认为音乐与数学有不可分割的关系，他用一种称为独弦器（Monochord）的单弦乐器，根据最简弦长比例2∶3为纯五度音程关系，计算出了当时所使用的一切音程。毕达哥拉斯音律的发明与应用是音乐理论方面的重大突破，对中世纪的西方音乐有很大的影响。这种对音程体系的基础进行探索，发现其中的数学规律，找出精神世界和物质世界相联系的核心，是人类在音乐方面认识自然的一大了不起的进步。（附图59）在差不多同时，中国的一部古籍著作《管子》也记录了同样的方法，后边会详细叙述。古希腊的音乐理论主要有如下几个内容：音——音的上、下游移，人声一直在滑上滑下地变动着音高，不固定在一定的音高上；音程——一系列确定的音高连续性地进行，一个个音高之间有清晰的区别；各种不同的音程连接在一起形成音体系；构成八度音阶或双八度音阶的主要单位是四音列。四音列（tetrachord 原义为“四



图59 毕达哥拉斯音律

弦”）有极重要的作用，理论上，认为四音列是构成调式的基础。各种四音列，两端框架总是纯四度，内部音程结构作各种变化，涉及不同律制，理论如此，演奏实践也如此。基于基萨拉琴的相邻四条弦，两端两弦定为纯四度，中间两弦高度可变，构成各种四音列。这一系列空弦音准的确定，以独弦器为校音工具。共有三类四音列：1. 自然四音列；2. 变化音四音列；3. 四分音四音列。第一类中由于音程的不同排列，还可分化出三种规格，a. 全音、全音、半音；b. 全音、半音、全音；c. 半音、全音、全音。这三种四音列是构成古希腊三种主要调式（多利亚型调式、弗里吉亚型调式、吕底亚型调式）的基础。这三类四音列犹如音调积木，不同的连接法就形成不同的调式；也像旋律的“调色板”，赋予调式不同的性格色彩。

古希腊人还发明了字母记谱法。考古学家在小亚细亚特拉莱斯附近的艾金发现的一块公元1世纪的墓碑上的墓志铭竟是一首饮酒歌，记有音高和节奏，据考证为塞基洛斯所作。歌词大意是：“只要你活着，就要活得愉快。不要让任何事情折磨你。生命太短暂，岁月催人

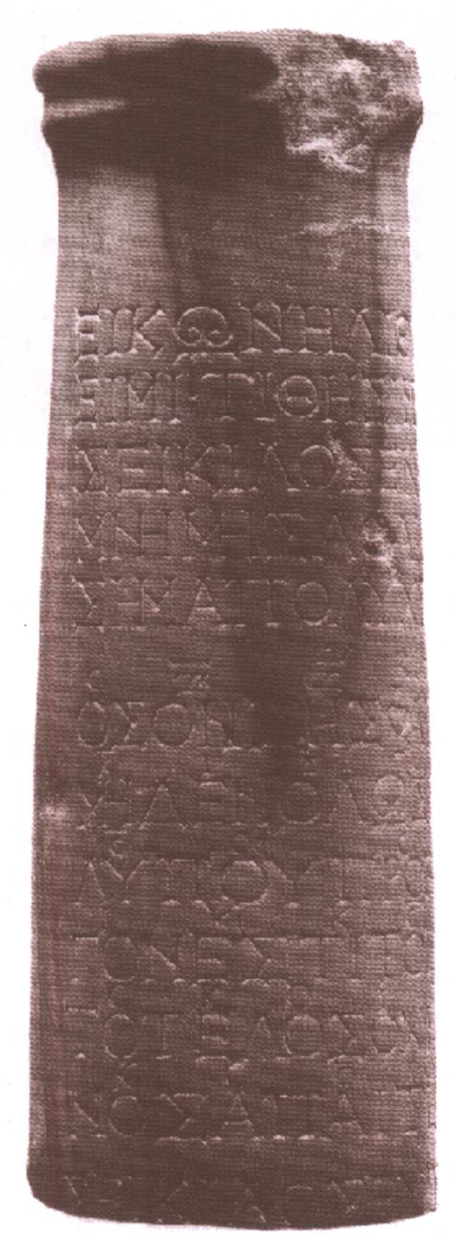


图60　塞基洛斯墓志铭上的乐谱，哥本哈根国家图书馆

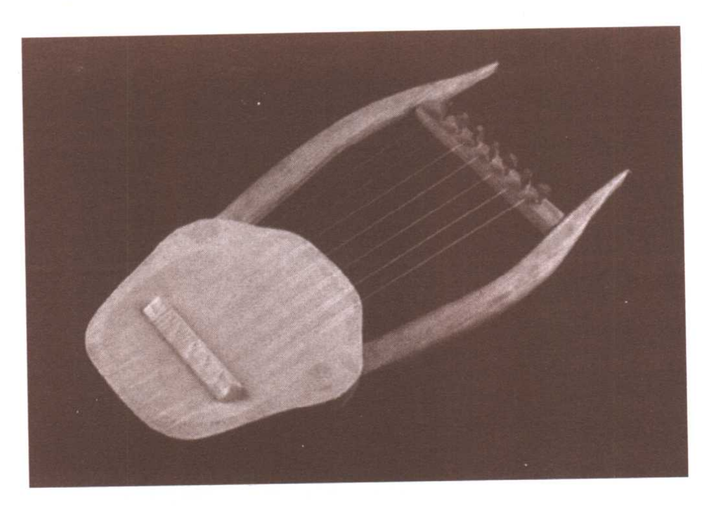


图61 大英博物馆的里拉藏品

老。”（附图60）学者们对这份文献所作的解读显示这是一首不太激动也不太沮丧、气质比较中庸的曲调。铭文上的乐谱是用字母来标识节奏和音高，现代音乐学者已经尝试将它翻译并演奏。另一份更惊人的乐谱残片是欧里庇得斯的剧作《俄瑞斯忒斯》（作于公元前408年）中合唱曲的片断，写在一张蒲纸上。音乐可能是欧里庇得斯本人创作的，乐谱记录在公元前3世纪—前2世纪中。那些字母符号，有些指声乐，有些是器乐，音律有自然音和变化音。这是一段颂歌的合唱。演唱时合唱队立定在剧场正中舞台和观众长凳之间的半圆形场地上。这份乐谱共有7行诗和乐谱，现在所存的只有中间部分，现存42个音，缺许多音，要译成现代谱很难。

乐器制作上也有着许多大胆的革新和创造。竖琴、基萨拉、里拉这三种弹拨弦乐器在一起合奏是常见的图像，这种搭配显示出乐器形制上的更加完善和音色的相互和谐。里拉分为两类型，用龟壳做共鸣箱的仍称为里拉，最大的称巴比托（barbitos），两臂比里拉长，弦也长，是低音里拉，现在大英博物馆、雅典卫城教育中心和德国海德堡博物馆都有实物藏品；木制共鸣箱的里拉称为基萨拉，主要是专业的音乐家使用，因此也就得到更高的地位。乐器对音乐理论也有很重要的意义，各种四音列和四音列中各音的命名，有些就直接来自于演奏乐器时手和手指的位置。可以看出，

古希腊音乐理论和波斯、阿拉伯音乐理论一样，也是建立在主奏乐器的形制基础上的。(附图61)

有关音乐的哲学理念对后世的影响非常重大。柏拉图(Plato，公元前427—前347)和亚里士多德都认为以体操和音乐两大要素来教育公众，可以培养出“正经”的人。他们相信，音乐对人的心志、情绪和成长有巨大的影响力，特别是德育和涵养方面。所以，古希腊人所谓的“音乐教育”可不是像我们今天这样是去学什么乐器。那意味着接受全面的文化培训，学习写作美丽的诗句、绘画、朗诵、物理、几何等，在大庭广众之下，能悦耳地歌唱和演奏里拉或竖琴什么的。根据他们的理论，音乐有内在的力量、特质，而每首歌都有个别不同的特质，能在人的心灵里激发起某种特别的情感。因此，音乐本身直接与心灵活动相关，某种一定系列的声音可以产生一定的情感。所以，作曲者为了达到预期的目的，就会使用不同的音乐特质，例如调式、乐器、节奏等。比如，在培养治理理想国家的人才的教育中，要避免表达柔顺和放纵的旋律，只有多里亚和弗里吉亚调式可以使用，因为这两种调式分别培养克制和勇敢这两种美德。柏拉图坚持认为过多的音乐会使人变得女性化或神经质，过多的体育会使人变得不文明、粗暴和愚昧。“凡是以最佳比例将音乐和体育相结合，最善于调节二者以符合心灵的人，才无愧于真正的音乐家之称。”他提出“天体音乐”(Music of the Spheres)概念，认为宇宙间天体的转动发出的音乐，是人类听不见的。这个观念影响了中世纪的音乐作者，甚至较后期的莎士比亚。

第二节 罗马的音乐

罗马的音乐主要是沿袭古希腊音乐的巨大成就。尤其是公元前146年希腊沦为罗马行省以后，希腊音乐可能就取代了意大利本土音乐。但罗马的音乐文化并没有因循古希腊而停滞，一些民间的歌谣、结婚歌曲、士兵歌曲以及音乐舞蹈得到了一定的发展。在不断的发展过程中，出现了用拉丁语演唱的古戏剧。另外，军队中铜管乐器的出现也是罗马音乐的主要特征之一。乐器种类较希腊时期多，如：图巴（Tuba）为一长

管喇叭、科尔奴（Cornu）为圈形号角、西斯腾（Sistrum）为打击乐器。音乐充斥在生活的各个角落，从私人晚宴到民众的节日庆典、从严肃的祭神音乐到军队凯旋时的行进演奏、从庄严的宗教仪式到充满野性情欲色彩的宗教仪式，到处都有音乐。在私人娱乐和教育中，音乐仍有一定地位。熟悉音乐或至少熟悉音乐术语，是有教养的人的标志之一。公元3世纪以来，罗马大肆向外扩张势力，对邻近城邦进行野蛮的侵略和掠夺。许多古希腊的优秀乐师和歌手们都变成了罗马帝王、贵族和奴隶主的奴仆，因此音乐也就成为专门为统治阶级消遣娱乐的工具。虽然现在并没有罗马音乐遗留下来，但从各类文献、雕塑中仍然可以看出一些信息，音乐在罗马时期的军队、戏剧、宗教及礼仪中，均有十分重要的地位。（附图62）

早在罗马文化之前，来自亚洲的伊特鲁里亚人（Etruscan or Etrurian）在意大利半岛创造了辉煌一时的伊特鲁里亚文化，对欧洲文明的发展起到相当重要的影响。考古发现所获得的这一民族创造的诸多艺术品，展示出他们来自亚洲的根源。他们是杰出的雕刻家、制作金器和青铜器的能手，那些保留在墓穴墙壁上的彩色壁画，仿佛是在巴比伦或美索不达米亚的什么地方画出来的，特别引人注目，显示了伊特鲁里亚人高超的艺术才能。可是关于他们的文化，到

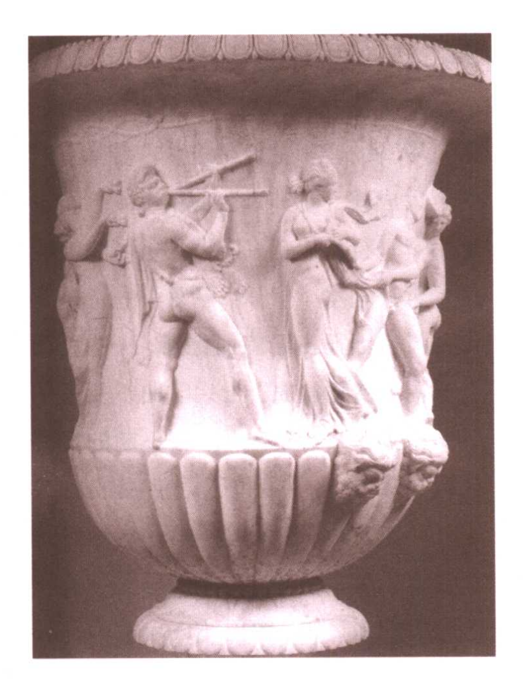


图62　吹奏阿夫洛斯管的青年，罗马浮雕

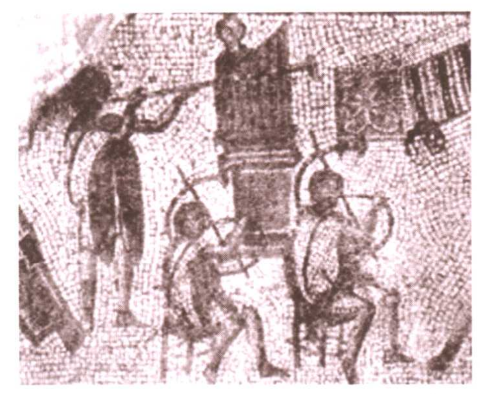


图64　马赛克镶嵌画

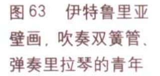


图63　伊特鲁里亚壁画，吹奏双簧管、弹奏里拉琴的青年



现在人们也知之不多。尽管他们留下了几千块石碑，但因为他们的语言已经完全消亡了，喜欢猜字谜的语言学家们折腾了一百年，也没弄出名堂。不过伊特鲁里亚人的壁画却留下了很多生活、音乐方面的图像。从这些图像中，我们了解到他们的主要乐器。伊特鲁里亚人的双管双簧管和里拉琴也是来自亚洲，但里拉琴的形制已经和后来罗马里拉琴基本一致。(附图63) 另有一幅壁画绘有三位乐师，中间一个吹双管双簧笛，右边那人手持乐器形似罗马里拉琴，左边那人手中或许是什么打击乐器。双簧管这种乐器遍布整个伊特鲁里亚、希腊、罗马各地。在罗马发现的这幅马赛克镶嵌画中有一个管风琴，这种乐器通常被用于角斗场和罪犯被公开处决的现场，大约8－12根管，最多有30多根管，下方有一个风箱，或许是脚踩风箱产生动力而发声。罗马管风琴的前身是犹太magrepha，记载在犹太法典里。左边站着的那人在吹图巴号（tuba），是一种长而直的喇叭，用在宗教、政治和军队仪式中；两个坐着演奏的人在吹科尔奴（cornu），一种大型G状的圆形号角，用于君王或重要人物出场的仪仗音乐，也

会在角斗场上听见。(附图64) 人们在庞培古城找到一具巨大的实物，长3.2米，直径1.4米。图巴号和科尔奴号这两种乐器都可以追溯到伊特鲁里亚。

西斯腾 (sistrum) 是已经了解的比较多的一种哗啷棒类的打击乐器，最简单的形制是若干金属片被固定在木把上。过去人们常常轻看了这件乐器的意义，认为是儿童玩具，但随着音乐史学科发展的深入，在世界各地见到各种各样的哗啷棒在音乐生活中有着重要意义，使人们、尤其是研究音乐史的学者们开始重视对这种乐器的观察。在罗马，节奏乐器简朴而重要。起初，这种乐器被用在祭祀伊西斯神的仪式上，后来，也运用于世俗音乐中了。在意大利阿普利亚地区发现了这种哗啷棒的变种，被称为阿普利亚－西斯腾(Apulian Sistrum)，它看上去更像木琴，但每个金属棒的音高相同。定音鼓和小手鼓是另一件非常普遍见到的乐器形象，酒神巴克斯（在罗马酒神名叫巴克斯）的女祭司的形象永远和小手鼓连在一起。它们被用于节日庆典、戏剧和街边舞蹈中，主要是女性使用，和阿夫洛斯管一起演奏，直径大约为45—50厘米。这种女子演奏手鼓的习俗直到现在还保留在塔吉克人中，考虑到塔吉克人的族源，或许这之间会有什么拐弯抹角的联系。

在罗马帝国繁荣昌盛的时候(有纪元的头两个世纪)，艺术、建筑、音乐、哲学、新的宗教礼仪和许多其他文化商品都是从希腊输入的，有许多报道介绍著名炫技高手如何受欢迎，大型合唱队和乐队风靡一时，音乐节和音乐比赛频繁，许多朝代的皇帝都热心于做音乐的赞助者，罗马克劳狄乌斯王朝最后一任君主尼禄(公元37—68)一直渴望获得音乐家的美誉，死到临头还自恋地喃喃：这个世界将失去一位多么出色的艺术家呵！随着罗马帝国在第3、第4世纪的经济衰退，昔日大型奢华的音乐活动不再为继。(附图65)

罗马作为结束古代音乐的一个象征，留下了明确的概念和不明确的时代行为，她上承埃及、美索不达米亚、古希腊、伊特鲁里亚的文化精华，又被已经高度发展的生产力水平涂抹出浓烈的科学色彩。伊特鲁里亚的钢铁大王们制造出了图巴号和科尔奴号这类铜管乐器，显示出早期铁器时代的文化特征，

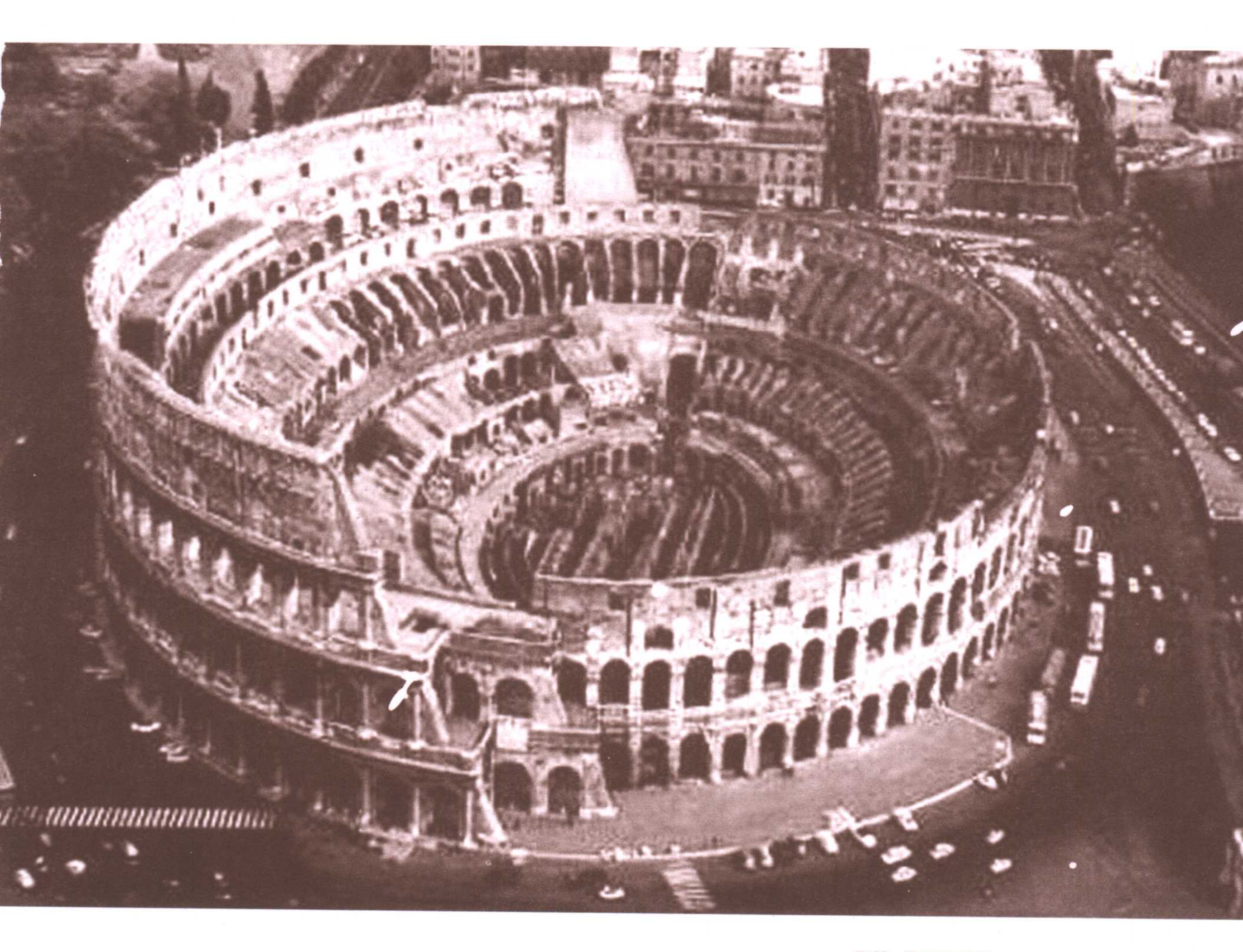


图 65　罗马圆形剧场

罗马继承并发展了它们。管风琴带着明显的新时代特征，拥有一套装置系统，有风动和水动两种管风琴，运用力学原理制造乐音。用柯林伍德的话说："今天由昨天而来，今天里面就包括有昨天，而昨天里面复有前天，由此上溯以至于远古；过去的历史今天仍然存在着，它并没有死去。"罗马是一个在沼泽中建立起的人工城市，他们广泛吸收周围的优秀文化，特别是在古代希腊人卓越的文化成就的基础上，根据本国社会、经济、政治发展的需要，创造了自己独特的文化。对音乐的认识完全继承了古代希腊和其他民族的观念，形成了如下几点：音乐是不加装饰音的纯净旋律；旋律和歌词有着节奏节拍方面的紧密联系；每一次的音乐表演意味着在约定俗成的范围内，应用某些传统的音乐公式，重新创作音乐；音乐艺术不单纯是声音的游戏，而是与自然界相互关联的一个完整体系，具有影响人类思想品德的力量。在技术理论上，他们运用古希腊的全套理论，包括声学理论、以四音列为基础的音阶构成体系和一套音乐术语，他们的音乐依循古希腊的音乐发展，但到了后期，由于他们较看重物质上的享受，演奏音乐者在当时多是奴隶，所以音乐与诗的关系渐渐分离。

第六章

古印度音乐

不知为什么，一提起印度就让人产生一种沉重感。可能是因为这个国家的文化积淀层太复杂，每一个词汇都附带出一大段的注释，每一种文化现象都追溯到前一个，而前一个又有更前一个；每一种象征那个时代的代表性文化品种像从天上掉下来一般，已然成为一个非常庞大、成熟甚或完美的形式，让你不得不再向前追溯，那种独立而艰深的古老艺术绝不可能只从表面就能读懂。

史前印度(公元前600年以前)最重要的文化为印度河流域文化(又称哈拉帕文化)和恒河文化。印度河流域文化是青铜时代的文化，存在于公元前3000—前1750年间，成熟于公元前2200—前2000年，最主要的城市有哈拉帕和摩亨佐·达罗。从出土文物中可以看出，他们显然有很丰富的城市文化和文化成果，在第一章中提到过的舞女铜像（图3），在哈拉帕遗址还发现舞师的铜像和陶俑，一些用陶土烧成的哗唧器、各种陶制的吹奏器和哨子，都证明了他们的文化程度很高，但却突然而神秘地消失于公元前1750年左右。1922年开始的对摩亨佐·达罗的考古挖掘中

发现，街上、屋子里到处都是体态不自然的尸骨，表明是突然的横死。学界主要倾向于认为是这些居民点的财富招引来了军事入侵，入侵者占领了这里，杀死了居民，摧毁了城市。想像一下当时的情景，定然是惨烈至极，简直可以称得上是种族灭绝。这部分突然消失在公元前1700年前的文化与后来的印度史似乎没有太密切的关系，因而使我在公元2004年春天的阳光下突生幻想，如果那种高度早熟的文明没有消失，今天的印度会是怎样的呢？

第一节　吠陀颂歌

恒河文化昌盛于公元前1800年—公元前600年间，为印度著名的吠陀时代。吠陀系梵文veda的音译，意为"知识"或"光明"。按内容性质和编定年代分为四种不同类型的文学作品：吠陀本集、《梵书》、《森林书》和《奥义书》。吠陀本集《梨俱吠陀》成书最早，产生年代约为公元前1200—前900年，其中有些诗歌要更早些。因此，这一段时期通称为梨俱吠陀时代或早期吠陀时代。前期经典很少提到家庭，社会仍属部落性质；既不知道种姓区别，也不蔑视体力劳动，其经常性的主题之一是渴望增加粮食和物质财富，甚至天神也常被描写为协同人类完成这一任务。《梨俱吠陀》反映了印度－雅利安人由氏族社会向奴隶制过渡的历史进程。《娑摩吠陀》、《耶柔吠陀》和《阿闼婆吠陀》大体形成于公元前10世纪以后的几百年间，这段时期通称为后期吠陀时代。

《娑摩吠陀》共有1549首诗颂，凡20篇，除75首外，其余都可以在《梨俱吠陀》中找到原型，是祭司们在祭典中按一定曲调咏唱的歌咏集，也是印度最古老的圣歌集。

最古老的文献《梨俱吠陀》中的歌曲唱叙了雅利安人相互间的战斗，以及他们和当地有色居民战斗，霸占土地并仍过着半游牧式的生活。吠陀经记载了社会分工，明确提到有杂技演员、乐师和舞师等，已经有了阶级社会的早期形式。很多信息表明，雅利安人受到当地原住居民的文化影响，原住民的歌唱也进入了雅利安人的音乐仪式中。雅利安人带来的是多神信仰的宗教，有些神和美索不达米亚、古希腊甚至罗马的一些

神很相近。《梨俱吠陀》本身旋律性并不强，只是一种在三个音中间起伏的念诵。《娑摩吠陀》则是真正唱诵的，"娑摩"这个词本来的意义就是"歌唱曲调"或"旋律"。这部与苏摩礼拜仪式（以供奉有致幻效果的苏摩酒为核心的仪式）相结合的吠陀时代颂歌的浩瀚巨作可能最晚是在公元前10世纪前叶按宗教法规确定下来的，并代代相传，保存了堪称世界上最古老的旋律，它在音乐史上的地位当然是无与伦比的。吠陀颂歌分为五个或七个部分演唱，是一种有低音伴唱、齐唱、相互应答的演唱。与颂歌一起流传下来的还有一种手势指挥的形式。另外还有两部吠陀本集《耶柔吠陀》和《阿闼婆吠陀》，在演唱方式上基本沿袭《梨俱吠陀》。

吠陀时代的逐渐消失和佛教、耆那教、印度教三大宗教的兴起都是在不知不觉中完成的。它不像吠陀时代开始时雅利安人的骤然到来，这种渐进式，使新文化因素逐渐掩盖了老的传统，但又与传统相结合。正是这种扎根土壤的智慧培植，才形成了根基强大的本土宗教——印度教，至今位尊显要：在恒河流域的一些君主国由于接受了早期雅利安人的宗教信仰而在后期吠陀宗教观念的基础上逐渐建立了一个新的宗教，承认吠陀经是神圣经典，但又有新内容和礼拜形式，这就是印度教。佛教虽然也是产生自印度本土，但它出于智者的顿悟，它的思想对于印度人来说过于高尚，它要挑战人类的软肋，就必然会被人类劣根性所抵抗，最后终于在公元13世纪彻底败下阵来，含泪告别家乡。

这三教并行时期就是通常所说的印度的佛陀时期(公元前6世纪—前2世纪)，是继印度河文化城市繁荣之后的第二次城市繁荣时期。据佛教文献记载，公元前6世纪初，印度有16个国家。其中主要的有摩揭陀、迦尸、祇萨罗、跋祇、俱卢、般遮罗和犍陀罗等。在这个时期的大国里，部落社会分解为四个瓦尔纳的种姓社会。最上层是国君和武士贵族这些代表世俗权力者构成的"刹帝利"以及祭司和教师构成的"婆罗门"，农户和纳税者成为中层"吠舍"，服务于以上三个等级的劳动者则成为最底层的"首陀罗"（雅利安人到来之前的原居民）。在各种宗教经典文献和文学遗产中有大量音乐表演场面、音乐生活的描绘。对于我们大多数人来说，犍陀罗这

个名字是非常熟悉的，因为印度和波斯、古希腊的艺术和学术在这里融合成为一体，结果产生了持续数世纪的印度一希腊式佛教艺术，即犍陀罗艺术，最典型的作品就是几年前被极端的塔利班炸毁的巴米扬大佛。

宗教在印度人民的生活中，占有相当重要的地位，在印度历史上也扮演着极为重要的角色，它不仅渗入每一时期人民的精神生活层面，并且扩大及于整个政治与社会生活。所以，在那里，宗教音乐和世俗音乐之间几乎没什么区别，不过吠陀颂歌却是只有婆罗门才有资格唱颂的。当婆罗门在祭祀仪式上行使祭司职责时，颂歌被视为一种魔法。婆罗门也用口授的方法世代相传，并将之视作一种神秘的学问，谨防其他种姓占有。颂歌构成了音乐体系的发展基础，由于祭司人员的专业化，诵读颂歌的人必须具备悦耳的嗓音，掌握音乐理论知识。所以，虽然同为音乐形式，颂歌与用于节庆活动和舞蹈的器乐是很不相同的，是完全以声乐表演或以鼓、维纳或笛子伴奏的，构成古代印度音乐的基础，地位属于高层。从观念上来说，甚至到现代，器乐演奏者、器乐以及歌手仍比颂歌的水平低。单纯的器乐曲常会被婆罗门、耆那教徒和佛教徒拒绝。但另一方面，从梵文文献和图像中又反映出国王、王子和后宫的后妃都有自己的乐队、歌唱队和舞蹈队，有些国王本人也从事音乐，王宫中以聆听观赏歌舞表演来消磨时日，而那些音乐也是非常令人心醉神迷。孔雀王朝以后的浮雕中有很多表现音乐实践的内容。

第二节　乐师地位及音乐生活

根据公元4世纪初笈多孔雀王(Chandragupta，320—330年左右在位)的大臣考塔利耶所著的《政事论》一书所记，乐师是最低种姓首陀罗的职业，音乐表演、舞蹈表演是他们为三个上等种姓提供的服务。随着职业阶层的形成，乐师也成为世袭职业，在乐师阶层代代相传。这种情况确保各种经验和手工业式的音乐技巧通过口传心授方式而保存下来并越练越精。那时，男女乐师和舞师们都是在祭祀时、在宫廷和豪门大族的宅邸寻找工作机会。《政事论》中有一份宫廷酬金名单，表演艺人和吹

奏者的名字被列在名单的最后。当然，乐师以其不同的艺术得到不同报酬，经济地位也是各不相同。宫廷乐师，尤其是那些长期侍奉君主的乐师会有一定的财产，因为他们不仅有酬金，还常会得到赏赐。《摩诃婆罗多》一书中多次提到，登场的乐师、舞师和其他表演艺人从王子那里得到的赏赐惊人之多，而大部分在城乡的各种不同场合为各种观众献艺的流浪艺人则经常处于毫无保障的贫困处境中。一方面，承担音乐表演的乐师是最下等的人，甚至被当作贱民、贼人，但那些高人一等的城市上层人物却又自认为是艺术鉴赏家，欣赏由最低种姓的男女乐师们表演的音乐，自己也以多种形式参加城市的音乐活动。音乐是上等人不可缺少的娱乐之一，他们常亲自表演，芨多王本人就能演奏乐器，他弹奏维纳琴的形象还被刻在当时的钱币上。

在日常生活中也有种种教规，规定了很多伴有唱诵活动的宗教仪式。比如烧火做饭时给炉中添柴，就要唱火的赞歌："啊，阿耆尼（意为火），你光辉无比！"出门旅行就要唱"我们不想离开"一类的赞歌，从轻声吟唱到越来越响；在求爱、婚礼、怀孕、分娩等所有的生活环节，都有专门规定的音乐、唱诵和舞蹈。如此一来，民众的日常生活、节日喜庆就被各种各样的音乐所充斥。即使是悲伤的场合，也有特定的赞诵和奏乐的习俗。

除了这些名目繁多的典礼和仪式的音乐活动外，当然还有传递人生欢乐和生命冲动的音乐。音乐在世俗生活中是最受欢迎的形式之一。各阶层的男男女女都可以学习和表演音乐，音乐也受到君主的保护。在《罗摩衍那》、《乐舞论》、《政事论》、《欲经》等古典文献中有大量对音乐生活的描述。那些城里人每天要把很多时间消磨在欣赏、评论音乐上，因为他们也很精通音乐理论，这是表现修养和出身地位的方式之一。他们也有那种用于有较大范围听众的乐剧，通常在城市的大会堂举行，有舞台、幕布，表演集音乐、演唱和舞蹈于一体。虽然梵文文献中没有任何有关大众音乐的文字，但却可以从一些文字推测出农村丰富多彩的奏乐和舞蹈。《政事论》则告诫要禁止流浪乐师的表演，因为他们妨碍农人的劳作。

第三节 音乐实践和理论

一、节奏

印度音乐的节奏素以复杂著称，该音乐体系之外的人往往会觉得如入迷魂阵。那是一种既不同于中国的板眼制也不同于西方的均匀律动节拍制的节奏进行，一个节拍周期是一个长大的单位，长到我们都忘记了前边已经唱过多少拍。古印度的图像和文字资料提供了不少材料，可以启发我们去理解。浮雕和绘画中有许多歌手和舞师的姿势表明是伴有响声的，比如鼓掌、用手掌拍大腿或身体的其他部位、打榧子、用脚跺地等。由于印度音乐歌舞集体表演的性质，需要有个指挥，因此他们很早就产生了指挥的职责和手势。古印度有一本音乐手册《达蒂拉姆》(*Dattilam*)把手的动作分为两类，听得见的动作和不发声的动作，前者如鼓掌，后者只是一种手势。通过手的这两类动作来表示和强调音乐的时值和节奏节拍过程。《乐舞论》(文艺理论家婆罗多[Bhrata]著)介绍了四种无声的和三种有声的敲击方式，以及各种具有指挥性质的手势。歌舞队的指挥用这些手势让乐师或各个乐器小组起奏，在剧团乐队里，指挥可能是由主要歌手承担，他的手势首先指向鼓手，因为节奏乐器是整个表演的基础，这也被记录在《乐舞论》中了。从现代印度音乐演唱时的击节方式可以印证这些图像和记载中的意义。有一次看一位印度著名女歌手的演出，曾注意到她边唱边用手拍击身上各部位，全部完成是一个节拍单元，再重复拍击身上各部位，表明下一节拍单元的开始，也就是像我们所说的下一小节的开始。这正好与印度古代文献和图像中表现的印度节拍特征是一样的，即用循环的节奏形式来组织节拍。

印度人对于拍子的重视，来自于他们自古以来的作诗法和有关诗的韵律的观念。因为在印度，无论是梵语或是地区方言，全部的音节都是适应其时间的长短而被分类的。另一方面，由于印度的诗完全没有所谓的强弱音节之分，所以他们以时间的长短分配作为节拍分割。当代的印度语言学者对于诗中各种各样的拍子仍然相当重视，而且也要求得非常严格，甚至有些学者仍然依照诗

的韵律法来教习。印度人对于节奏或有关时间之继续，有着特殊的敏感。所以他们很擅长将歌词或诗配上音乐或将音乐填上歌词或诗。除此之外，印度人对于各种各样节奏组合的预判能力也很强。例如印度人在鼓的即兴演奏中，能够快速正确地判断大鼓的节拍法，是由二拍加四拍或由七拍加二拍加七拍等节奏型组成的。这种构成一个基本单元的长大节奏型称为“塔拉”(tala)，他们甚至把各种不同的塔拉节奏型并置在一起演奏，增加复杂性，有精确的数学计算，最后仍会结束在一起，音乐家和听众都以此为乐。

二、乐队

从古代文献中的记录可以了解当时音乐家们掌握旋律、装饰音和节奏是非常细致入微的，他们做元音发声练习，求得富有弹性的噪音。各种小型歌舞队由歌手、舞师和乐师组成。器乐合奏只有四至五种乐器，如弓形竖琴、笛和鼓，后来还有琉特类乐器，偶尔也用唢呐类乐器。器乐表演有独奏也有合奏，只要有一种弦乐器或者一个人声、一个鼓，再加一件能保持一个基本音的伴奏乐器就可以开始表演了。独奏表演是很重要的，因为它能极为细腻地表现出艺术音乐以及表情丰富的旋律因素和节奏因素。印度把这种小型歌舞队的形式一直保留下来，并没有像其他受印度文化影响的地区、国家那样发展出大型乐队。即使你现在在印度看到的某些大型器乐团体，也只是专为某些活动模仿外国乐队而组织的。虽然在一些图像上可以看到一些异国乐器（定音鼓、里拉、阿夫洛斯管）和印度的弓型竖琴、双连鼓和古老的横笛被刻在一起，有些甚至还有潘管（排箫），但很显然那都不是古代印度流行的音乐实践。重要的古典音乐文献《乐舞论》详细记录了公元前2世纪的音乐实践，作者婆罗多列举了有关弦乐器的四种弹拨法、四种变奏法、三种伴奏法和六种表演法；乐器的校音，特别是鼓的校音格外受到重视。从这部经典著作中，我们还了解到戏剧表演时，乐队乐器所用的节奏是根据剧情和舞台场景。比如有刻画性爱情绪的节奏、下雨的节奏、象征在天上一闪而过的神物的节奏、表示恶魔或天神出场的节奏等。这些例子说明在这个文化圈中，内

行的听众会在倾听音乐时，根据节奏类型，心中产生某种特定的感觉和感受。

印度音乐大致可分为南印度音乐与北印度音乐两派，虽然演奏乐器及歌曲风格不同，但音乐用语及理论却是相通的。北印度音乐受伊斯兰教文化及波斯音乐的影响，属宫廷音乐一类，音乐风格较多装饰性也较浪漫，与具有印度教浓厚色彩的南印度音乐大异其趣。南印度音乐较为严谨，装饰演奏较为细致，也更为理性。

三、乐器

《乐舞论》不仅记录了古代印度人使用的所有乐器，还对乐器作了分类。作者婆罗多按振动方式把乐器分为四类：体鸣乐器、膜鸣乐器、弦鸣乐器、气鸣乐器。这不仅是第一个按照物理的振动方式来作划分的乐器分类法，而且千百年来，这种分类思维基本没变，构成了现代乐器学的分类基础。

从古印度的有关图像中，只能看到很少的体鸣乐器，比如哗啷器、铙钹、铃和钟等。前边提到的节奏术语塔拉其实有三个含义：1.表示音乐的节奏或者时值；2.表示拍手；3.用于称谓用金属铸制的铙钹。这是很有启发意义的，正好说明了打击乐器和节奏的关系。膜鸣乐器自古就很重要，在梵文和泰米尔文文献中能找到印度历史上不下数百种鼓的名称，这里边最独特、最重要的堪称“地鼓”。人们在祭祀场地附近挖个坑，蒙上润湿的兽皮，充作鼓膜，用鼓槌击奏，这是中吠陀时期的经文中经常提到的。其他用于各种音乐场合的鼓就更是丰富多样，我认为非常了不起的是那种能够调音的定音鼓。根据乐队的编制，校正出与之相谐的鼓音，这种对体鸣乐器的认识已远远超出了一般的只是视其为打击乐器的程度。演奏技巧也很精彩，有用槌和徒手两种敲击法，而敲击的技巧能够产生音色的细腻变化。早在公元前印度就已经产生了丰富而高超的鼓乐艺术，难怪今天看印度人的音乐表演，光鼓的演奏就令人眼花缭乱，人家已有几千年的打鼓史了。气鸣乐器可以在图像上看到少量竖笛，却有很多横笛，还有一些是阿夫洛斯式的吹奏乐器和排箫，此外还有些螺形号，这些可以在随着佛教传人中国的佛窟壁画艺术中看到，阿夫洛斯管除外。根据《乐舞史》的记载，

横笛是最重要的气鸣乐器。从各种图像上可以看出，自有纪元后的700年间，它的外形有显著变化，从开始的较为短粗变得细长秀气，这就给开多孔提供了条件。虽然画面上无法看出指孔、指孔数目及间距，但这横笛用作旋律乐器是较为可信的，因为有些画面可以看出两位笛手使用同样的手指位置在齐奏，还有些画面则描绘笛手们用一些独特的指法。《乐舞论》也说："竹笛的音程由二、三或四个微音程组成，用按半孔、震指和按全孔指法产生音程。"虽然阿夫洛斯管红遍埃及、两河流域、希腊和后来的罗马，但它在印度却没呆多久，而且只在古代犍陀罗地区（今巴基斯坦白沙瓦、拉瓦尔品和坦克西勒一带）流传了很短的一段时间。里拉琴虽然从希腊或近东传到犍陀罗，却从未进入印度。印度人有一种土生土长的、能螺旋形旋转、有簧片的喇叭，直到今天还在一些部族（贡德人、比尔人）中使用。印度人是发明弦鸣乐器的天才，有一种叫维纳的弦乐器，从印度音乐史早期起就广受欢迎，但这个名字却前后代表过形制完全不同的乐器：a．弓形竖琴。b．有梨形琴身的长颈或短颈的琉特类琴。c．在纪元后才出现的板式或棒式齐特类琴。弓形竖琴在我国新疆佛教壁画中是常见的形象，第二种也在壁画中出现较多，在中国发展出了灿烂的琵琶艺术。在犍陀罗还有一种琉特类琴，把琴身两侧截去一角或凹进去一些，如同北印度的大量弹拨乐器和弓弦乐器萨兰吉（Sarangi）、萨林达（Sarinda）和迪不鲁巴（dilruba）等。**（附图66）**这是当弓弦



图66　拉弦乐器萨林达

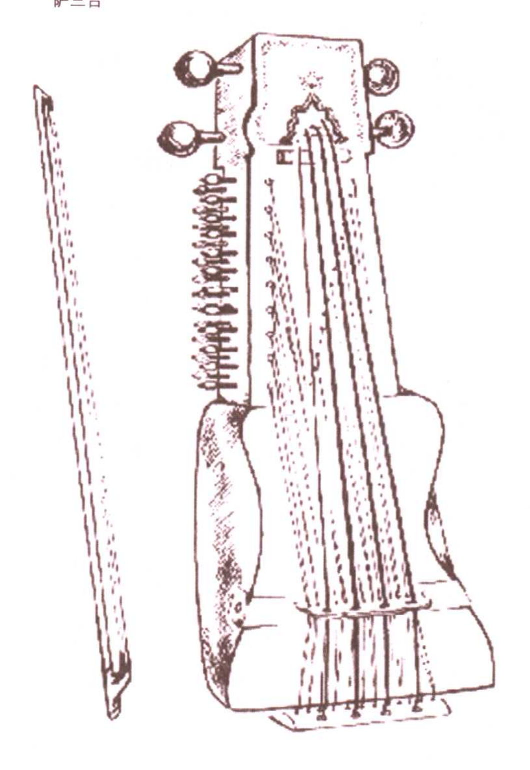


图67　摩诃巴利普罗石庙浮雕上的棒式维纳

拉奏乐器发展起来以后在工艺学方面的自然要求，乐弓拉奏的部位应该是比较狭窄的，才能使乐弓分别拉奏每一根弦。这一类琉特类乐器后来成为北印度的主要乐器群，发展出形制相近、音区高低各异的弹弦乐器和拉弦乐器，乐器名显示出共同渊源。在后来的年月里，维纳这个名字其实已经变成棒式齐特琴类乐器了，并一直成为典型乐器。最早的图像出现在笈多王朝时代的浮雕上。公元8世纪始，这种维纳琴接替了弓形竖琴式维纳琴，12世纪以后，又增加了音品。(附图67)延续到现代的主奏乐器是以南印度维纳和北印度西塔尔为代表的弹拨乐器，分支发展出拉弦乐器如北印度的萨兰吉。(附图68)南北印度的音乐，使用的乐器各有不同，但有一个较为共同的特征，就是都有一个奏持续低音的乐器和两件旋律乐器。南印度维纳有一大一小两个葫芦做的共鸣箱，小葫芦靠着左腿，大葫芦放在地板上，琴体庞大，横置于身前，弹奏者席地而坐，左手按品，右手弹弦。从图中可以看到，萨兰吉和维纳的指板一侧都有若干个弦轸，安装和调节发出持续音的共鸣弦。

印度的民俗音乐与古典音乐风格类似，但少数偏僻的地区，有类似东南亚音乐的特征，以及使用较不一样的民俗乐器的地区。在南方的班加洛尔(Bengalore)一些城市，也有一些人类似游唱诗人Baul，挨家挨户唱歌。严谨地说，这些人应该是指一种教派的信徒，他们过着流浪汉般的生活，穿着色彩鲜艳的百衲衣式的衣服，拥有的财产只有全身衣物及演奏的乐器，用这种独特的生活方式表示心灵层面的自由。他们认为肉体对精神的提升有重要的影响，并实践在音乐舞蹈的展演上，音乐的内容也完全是属于宗教的性质。他们的音乐以声乐为主，重在歌词念唱吟诵的流畅。歌词通常是含有隐晦寓意的诗歌（许多Baul同时也是重要的创作诗人)，或是宗教故事。他们使用的乐器多数是出于节奏用途，全身都披挂着乐器，有琉特类五弦弹拨乐器dotara；类似弹拨乐器拉巴卜（rebab)；还有一种很特殊的单弦的可变张力弦鸣乐器ektara（单弦)，但它并不是旋律乐器，音色很特别，与歌声配合起渲染音色的作用；肩背小型单面鼓（duggi)；一种双面鼓（dhol）挂在腰部以双手击打演奏；手持铜制的小钹（kartal）侧面敲击；脚踝或脚趾上还绑着一串小铃铛(nupur)，舞蹈时脚踏节奏而发出声响。

图68　拉弦乐器
萨兰吉



印度音乐丰富而复杂的传统，根本无法在几页纸中尽说全部。在印度音乐中，我们常可以发现一些在其他音乐文化中已经失传的特质，音乐所具有的特殊力量与宗教情怀，即兴演奏的特殊能

力，以及音乐与数学、与整个宇宙间之特殊关系的观念符号沉淀在节奏形式中，等等；许多现代音乐家，无论是致力于古典音乐或是流行音乐的，都热衷于从印度音乐中寻找灵感。

短小的结语

在梳理历史的时候，总是一次又一次地遇到相同或相近的情形：每当一代雄才大略的霸主建立起辉煌江山，文化开始蓬勃发展，达到开满灿烂花朵的巅峰，这个江山自身却在艺术到达山巅之前开始走向衰亡。而那些文化的享受者们都看不到这一点，都把享受的等级弄到登峰造极，文化也变成了铺张的点缀。无论是夏朝的终结，商朝的毁灭，埃及的自我沉迷从而变成被轮番讨伐的对象，美索不达米亚走马灯般不同族系的统治者膨胀的野心使这块土地道德失落、享乐至上、精神贫乏，最终都逃不脱这个劫数。提供思想的文化本应是一种提醒和思索的力量，但历史的表演却常常正好相反。人们更关注文化品种而不是精神内涵，所以世俗的享乐变得越来越奢华，常常是直到兵临城下还在作精心的装点打扮。结果，总是野蛮的力量战胜了意志消退的文明，而高雅辉煌的文明却也使新的胜利者顿感自卑。阿拉伯人从两河文明的层层沉淀中继承了所有的医学、天文学、数学和音乐理论，使自己的文化一时成为世界中心；罗马人占领了伊特鲁里亚人的文化，却只有接受并继承的份儿，抓来希腊人给自己当奴役，却不得不对那充满创造力的浪漫文化称臣膜拜。从另一个角度讲，印度作为一个受侵略者，她独有的文化性质固执独立，不为所化。她不断地被侵略、被占领，受到来自波斯的、希腊的、蒙古的、伊斯兰的各种文化的冲击，但最终都被印度化地吸收了。不知这究竟是幸还是不幸。因为她在强悍地守卫自己的同时，却良莠不分地损毁了自己的高贵。她在对待自己本土上产生的两种宗教和输入的多种宗教的态度上，最后还是选择了崇拜原始神幻，心甘情愿于种姓隔离之中，最早的印度教占据了无可争议的统治地位。这本来是音乐以外的话题，但思考起来，在现实生活中，正是生长在吠陀颂歌基础上的音乐这种抽象的文化形式令印度这一古老文明在现世中闪光。

第七章 一个特殊的人群

从有文字的记载来看，人类最早的职业乐人在公元前3000年时就已经存在了。在美索不达米亚有职业乐师和半职业乐师，他们的身份看上去很奇怪，一方面地位很高，但同时也会被买卖。印度乐师不仅属于最低种姓首陀罗的职业，而且即使在这个种姓中，也被排在最后。乐师这个职业反映着社会观念中最根本的悖论：从几个文明古国的音乐生活来看，王者很喜欢摆弄音乐，因为那是有修养的象征，但真正以音乐为职业的乐师却地位很低。他们在社会结构中身处最底层，但扮演的社会角色却是极重要的，几乎所有的大型社会活动都有他们的身影。在中世纪的欧洲，音乐是上流社会日常生活中的主要内容，贵族们谱写了新诗，交给低贱的游吟艺人来演奏；贵妇们请游吟艺人教她们弹奏风雅的里拉琴或鲁特琴。可是，服务于宫廷、城堡的艺人说到底还是仆人。而流浪在城堡处的游吟艺人们则被视为与可怕的盗贼没什么两样。游吟艺人不得不成立行会，用以确保他们的技艺能有系统的传承，也保护他们本身的生存权利。这些人的社会形象在历史上有过很大的变化，他

们后代的命运要好得多，在18世纪以后成为真正的自由人，并因为杰出的音乐贡献，成为音乐史上的伟人。然而在中国，情况却全然不同。

一、在历史中沉浮的中国乐户们

从社会学的角度来说，职业分工是人类社会生活的基本构成要素，职业所拥有的特殊技能意味着这个社会对技能持有者的公共认同和因此而获得的待遇、奖励。然而在中国历史上，有一个人群是在这个职业认同和奖励系统之外的，这些人的户籍分类属于“乐户”。他们所从事的绝对是一种职业，他们的职业技能是推动中国音乐生生不息的主要动力，然而他们的地位却是最低贱的，或者应该说，他们根本就没有地位！他们最早的群体名称是“女乐”。《管子·轻重甲》记有：“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”在历代典籍中，有称乐人、乐师、乐工、歌工、乐伎。他们是奴婢，然而比奴婢群中其他人更卑贱。他们不仅要承受阶级的压迫和剥削，还要承受社会传统习惯的歧视甚至凌辱，这种状况一直持续到现代社会。他们的后代就是那些被称为“吹鼓手”的人们，在现代社会仍操持着旧日的行当。土地改革时期，在实现孙中山“耕者有其田”的社会革命主张时，这些人遇到了历史的尴尬。他们不得不改变自己的生存方式，开始了乐户向农民的转变。由于数千年的职业特点，他们并非自愿地追随着一个又一个社会变革，不时地陷入时代的困惑中。由于大半个世纪以来的中国社会变革在政治属性上是反封建的，乐户们在各种民间婚丧嫁娶仪式中的吹打活动被看成属于封建迷信活动，因而遭到限制。生活在农村但游离于土地的特殊人群“乐户”渐渐地变成依附土地的农民，这是在不知不觉中发生的。虽然在社会主义中国，他们的社会身份是农民，但农村生活仍然需要吹鼓手，所以他们从未真正放下这个行当。“文革”期间对这个行业的阻断是根本性的。因为所附带的一些“封建迷信”色彩，在那个非常时期里，这个行当被当作“牛鬼蛇神”彻底横扫，吹打乐活动被取消，参加农业生产成了乐户们唯一的生存选择。改革开放以后，乐户的后代们重操“旧业”。虽然经历了许多年的职业“失落”而曾经变得更加

贫困和困惑，现在的经济地位和社会地位却都得到了真正的提高，但“贱民”的历史意识仍挥之不去，内心的自卑仍潜在地影响着他们。形成这样的情形有久远的成因。

二、史上留名的乐人

“乐户”，是户籍制度产生之后的事情，这个称谓最早出现在《魏书》中。但这种以音乐作为谋生手段的人群早就存在，究竟是什么时候从奴婢群中分离出来，成为单独的职业，史书并没有清晰的记载。但我们可以从历史中推测出一个大致的轮廓。除了《管子》中所提到的“女乐”，商代墓冢中殉葬的女性乐奴，春秋时被当作礼物馈赠的女乐人，其地位之低下自不必言。但当时还有另一种以音乐为生的人，却有一定的社会地位，这就是那些被称为“师”的乐官们。比如晋国公的乐官师旷既是乐人，又是谏臣；孔子学鼓琴于师襄，这位师襄是鲁国率领乐人的乐官；孔子的另一位朋友、齐国的乐官师乙不仅是宫中乐人的统领，还身兼国君礼宾官、外交官的职能。这些都说明，那时的乐人还没有从奴婢中分离出来，发展成为一个独立的职业群体。这种乐人、乐官不同性质、不同地位的状况在两河流域、埃及和印度也有类似。

但“师”的社会身份还是很低，并没有因为当了乐官而改变。《礼记·乐记》中有段话可以证明这一点：“子赣见师乙而问焉，曰：‘赐闻声歌各有宜也，如赐者，宜何歌也？’师乙曰：‘乙贱工也，何足以问所宜，请诵其所闻，而吾子自执焉。’”这里说的“乙贱工也”表明他属贱业，所以在主奴身份的界限方面是不可逾越的，因此当子赣问他适合唱的歌是什么，师乙避而不答，只说“诵其所闻”，请子赣自选。

西汉时，负责雅乐礼仪的奉太常的官员太常卿是正三品，他属下的太乐令是七品，再其下为九品的乐正若干。他们的职能是管理以乐为业的奴婢群。因为乐人是低贱的奴婢，所以没有资格参加大礼中的乐舞。在礼乐制的时代，乐人、乐官在地位上不可同日而语。在雅乐大礼上行乐的是“国子”、“世子”们，而操“器”的是贵族中较低等级的人，他们是有官位的。汉乐府中曾经宠幸一时的李延年，其身世沉浮的经历就是奴婢

低贱地位的最好说明。他本人及全家都是乐人，只因为他那善舞的妹妹被汉武帝看中，他才有机会施展音乐才华，由为皇帝养狗的太监一跃而为乐官，但一旦他那嫁于武帝的妹妹病故，他就被不检点的弟弟株连而被杀死了。杀死一个乐人就像捻死一只蚂蚁那样简单。“李延年，中山人，身及父母兄弟皆故倡也。”(《汉书·佞幸传》)这句话说明，李家已经几代倡优。西汉时，倡优与乐人同义。乐人家庭的成员在户籍版上就称为乐户，每个个体就是乐人。乐户的称谓与版籍制度的建立与完善直接相关，李延年生在倡优乐户家，就注定了生为奴隶，死了还是奴隶。

户籍制度早在春秋就得到发展，“乐户”之名虽然最早出自《魏书》，但“乐人”名称却早于“乐户”之名近千年，像李延年家其成员为乐人，一个乐人之家就是乐户，那么可以论断，乐户早于北魏(尽管没有记载)。可身为奴婢的乐户，连人身自由都没有，又怎么会有史家为他们书上一笔？李延年如果不是因为妹妹成了后妃，他才能在宫中做些出人头地的事，又怎么会被史家记下一笔？另有两个乐户不知什么原因也被留下传记，其中一个是隋代乐工万宝常。《隋书·万宝常传》载：“万宝常，不知何许人也。父大通，从梁将王琳归齐，后谋还江南，事泄伏诛。由是万宝常被配为乐户。”古代奴婢的来源有两种，一是战争中的俘虏沦为奴婢，二是罪臣家属沦为奴婢，万宝常则属于后者。当他的父亲谋反败露，他被株连配为乐户，本来已经是人下人了，偏偏他在音乐方面悟性极高，造诣之深、演奏之精，无可匹敌。当他与人谈论音律，为能生动说明，便取餐桌上的碗盏按一定排列后，用筷子敲击，就奏出了悦耳的音调。宫中权贵们要制乐，请教于他，却又不容一个乐工的音乐理论水平高于他们，所以排挤、诋毁，使万宝常积愤而无所诉，只有寄情于著述，最后终于贫病孤独而死。

乐户曾有过的最好一段时光大概要算李唐王朝，尤其是在唐明皇李隆基时代。那时的乐人明显地成为独立的职业人，虽然仍属奴婢中的一类，但社会对他们的态度有别于前后各朝。由于李唐王朝是乐舞文化的改革者和发展者，他们求乐于民间，竞乐于百姓，李隆基甚至在自己的内廷设立一个培育乐工的

“皇家音乐学院”。这些待遇造成乐人在唐朝的社会地位在整个历史上都是空前绝后的。所以，一些今日尚在的山西上党老乐户还在祭祀李隆基。那些服务于宫廷的乐人，本是奴婢群中地位最低的，但同时，他们又贵为“皇帝弟子”，这对整个社会的态度是一个无形的影响。盛唐时期的乐户是一个人数很多、分布也广的职业，无论宫廷还是散居于民间的乐户都没有人身自由，定期为各级长官服役。盛唐的乐舞文化体系由三级结构组成：宫廷乐舞；诸王藩镇乐舞；郡县乐舞。乐户们被轮值轮训制度组织在一起，一旦宫廷或京都有大型活动，各地乐户就必须前去“应役”，由于这种轮流受训当值，全国各地的乐户都必须掌握一定数量的曲目和规范的技术技巧。这种制度有助于艺术作品的代代相袭，因而乐户成为继承和保持中国传统音乐的实体。

乐户的存在形态有如下几种：1. 军籍乐户，这是最早见记于史籍的乐户，与汉代营伎制度相关。那些“横吹”、“鼓吹”、军中庆典、祭祀以及军中宴饮伎乐等，都由乐户承应；2. 宫廷乐户，历代专供皇宫随时享乐的伎乐机构中的成员就是乐户艺人。除了像万宝常这样的例子，还有各种教坊艺人，有等级次第。曾被《乐府杂录》大费笔墨而描述的歌者许合子，虽最受明皇宠爱，但还是在籍的乐人，一旦失宠，就会陷于万丈深渊。皇帝以下，各地藩镇及州郡官府，也都效法皇帝，蓄养伎乐，并作为献上邀宠的重要手段。豪绅显贵们也私蓄乐户，唐代上至皇室诸子，下至五品官员都蓄伎成风，此风世世相传。五代时的家乐之风从《韩熙载夜宴图》可见写照。(附图69)还有一些散居民间的



图69 《韩熙载夜宴图》局部

乐户，就是后世称为“散乐”的那些走江湖卖艺者，由于他们多执业表演，所以“散乐”成为民间乐户的代称。他们的市井处境更加悲惨。

乐户制度自清雍正朝诏令废除。但这种一千多年的制度所形成的意识形态，不可能因为一纸诏令而戛然而止。那些原先的“在官乐工”突然没了官府的栖身之地，便纷纷涌向民间，使原已过多的民间执业伎乐者陡然剧增，他们在民间主要靠承办婚丧嫁娶及祭祀庆典来维持生计，因此执业地盘的占有又变成了突出问题。而这些人也并没有因为除籍就被社会所接受，他们成为一种不见贱籍的贱民，原来还有的一点儿来自官府的生存供给现在也没有了，所以除籍后的生活愈益艰难。

乐户作为贱民的社会身份，世世代代写就一部血泪史。从北魏始，就制定了专门的法律，规定不同阶层之间是不能通婚的。乐户更是如此，身为贱民，绝不能与良民通婚，因此形成所谓“行亲”，这是永远不能被更改的。因为一个人只要沾了贱籍，就失去独立人格，遭受非人的待遇，而且这种“贱”性是会传染的，株连家人、延及子孙，永世为贱民。在科举制度的时代，他们也被禁止科举应试，所以根本没有改变身份地位的任何机会。这是一个被社会彻底抛弃的人群，没有择业的权利，没有择婚的权利。总之世世代代打上了另册的烙印。乐户的贱籍制度，其根源始于奴隶社会。这种可以任意买卖奴隶的制度在封建社会的特殊遗存，基于统治者享乐的永远需求，虽然王朝不断更替，统治者的侈乐之风只会变本加厉，所以乐户制度就更加法规化了。其实，清雍正年间取消乐户的贱籍，这一举措并不能为乐户带来真正的与平民相同的身份。近两千年形成的习俗，其观念之顽固，力量之强大，致使直到现在仍然有些人选择同行间成婚。因为他们始终能够感受到来自社会的歧视和理解上的障碍。

感谢苦难的乐户这个群体，是他们以自己的血肉之躯联结起宫廷与民间、宗教与世俗的音乐通道，不仅为宫廷艳丽之乐注入新的民间养料，也为松散的民间音乐带来了专业化的结构力。依靠他们家庭内部、师徒上下的口传心授，中国传统音乐中的理论体系和技术体系才被完整地传承下来。

第八章

乐器讲说的故事

人类文明开始最早的美索不达米亚及其周围地区、古埃及、印度和中国等地，是各类乐器，尤其是弦乐器的重要发源地。从前边的描述中，我们已经领略了美索不达米亚、埃及、印度、希腊等古国各种造型漂亮的弦乐器，看出地理环境和生活方式对乐器发展有决定性影响。这些乐器种类的产生顺序直接折射出生产力发展带来的工艺性进步，政治、经济和文化交流带给音乐发展以加速度影响或制约，文化特征给音乐乃至乐器打上烙印。中国古代传说和神话中，有不少关于远古时期弦乐器的记载，如“伏羲作琴”、“庖牺氏作瑟”、“黄帝使素女鼓瑟”等。据可靠记载，琴、瑟始见于西周（公元前1100—前771年），这些都是已具较高水平的长形箱体拨弦乐器。现代乐器学分类法将之归为齐特尔类乐器（zither）。

现代乐器学根据乐器振动发声的物理特性，把世界各地形形色色的乐器分为几大类：弦鸣乐器、气鸣乐器、体鸣乐器和膜鸣乐器，在这一级分类下又根据乐器的表面特征再作分类。在这些乐器的大家庭里，我们看到许多貌似原始的乐器，但却

表现了人类对发声器物的丰富想像力。齐特尔类、琉特类、里拉类乐器都是弦鸣乐器家族中的成员。(附图70) 这些乐器在历史的发展中，有些是在本土地理、经济的自然环境下生发出来，有些是通过传播的途径获得的；但即使是传播而来，也存在着是否能为本民族的文化所接受并真正被使用。本书中对乐器的描述统统使用国际通用的乐器分类法。国人不必为这到处出现的“琉特类”“齐特尔类”而苦恼。这只是因为西方学者率先发展了现代乐器学，并用他们所熟悉的乐器名称指称某类有共同本质特征的乐器族。所以我们也不必为此而生疑惑：难道我们的乐器都是来自别人的传播？

分属齐特尔类的古琴和琉特类的琵琶是在中国影响最广泛、最深远、留下文献最多的两种乐器，也是本土乐器和外来乐器的两个代表。通过古琴，我们看到了中国古典音乐美学精髓如何浓缩于“器”；通过琵琶，我们又看到中国文

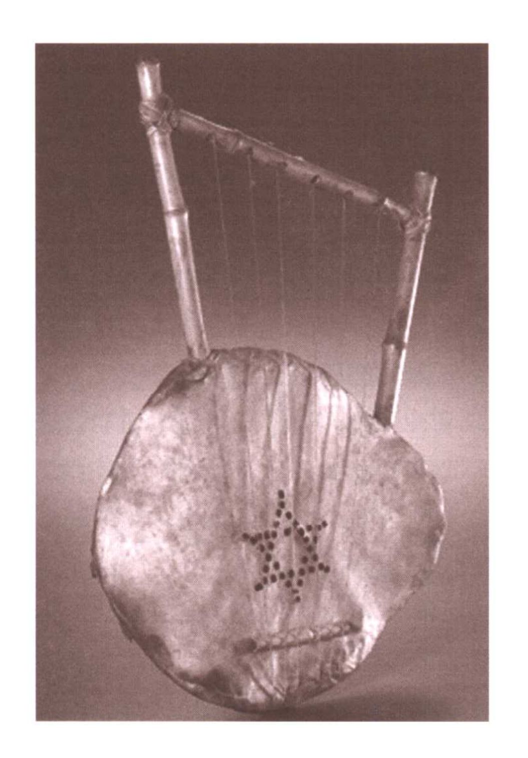


图70 非洲东部的里拉类乐器tamburah，仍用龟甲壳作共鸣箱

化所具有的强大包容性与涵化能力。

第一节 说琴

被联合国教科文组织列为第二批“人类口述和非物质遗产代表作”之一的中国古琴艺术，在整个中国悠久的历史中占有一个特殊的位置。这7根弦的弹拨乐器，已经渗透在漫长的诗和文学的传统中。这并不是一种通常意义上的乐器，而是与沉思、个人快乐和自我修养相关的修炼之“器”。古琴代表着中国的发展最独特的独奏乐器传统。有大量文学作品叙述了古琴曾经历的故事，而古琴的辉煌也是根本不必用过多粉饰的辞藻来形容，有关古琴的大量文献、丰富的曲目积累和考古文物的存在本身就无言地证实了它的撼世奇迹。古琴在中国历经3000年的音乐实践，已经成为一个复杂、细微和完美的象征，它是在贵族、统治精英和学者中渐渐发展成为一种精致的艺术形式的。

一、先秦时期

古籍记载中说尧、舜是古琴的创制者。无论这记载是否可靠，那时已有琴的雏形，并标志着古代先民始祖很早就创造了弹弦乐器的器乐文化文明。《诗经·鄘风·定之方中》有诗句：“椅桐梓漆，爰伐琴瑟。”这是公元前7世纪卫国人在楚丘（今河南濮阳西南）建城时唱的诗歌，明确说明了那时人们已经懂得梓、桐木是造琴瑟的理想木材。千百年来，琴、筝等乐器的制作一直沿用这个经验。

1978年湖北随县曾侯乙墓出土的公元前四百多年以前的十弦琴和马王堆汉墓中出土的七弦琴形制基本一致，但都还没有琴面上的13个徽位，底板和面板是分开浮搁在一起的。这些早期的古琴实物证明，琴的形制在先秦时期一直在不断地发展着，到汉代后才逐渐定型。

起初，弹奏古琴并不是为了修养身心，而是为了礼仪规定。在周代礼乐盛行时，统治阶级用礼乐严格区分等级制度，古琴也被作为仪式规矩纳入礼仪中。《礼记·曲礼下》记载：“士无故不

彻琴瑟”；《左传·昭公元年》记录：“君子之近琴瑟以仪节也，非以慆心。”说得很清楚，不是慆养身心，是恪守规矩。所以，弹琴是地位低下的乐师的职责，不像现在是表明一个人的身份修养。乐师们除了弹琴供贵族们享乐之外，主要是在各种典礼仪式中演奏，借以显示贵族们的身份地位。甚至有的贵族死后，还要使用上好的木材造琴来陪葬。

最早被记录在册的专业琴人是世袭伶人钟仪。《左传·成公九年》中记载了一个有关他的小故事，说钟仪是公元前580年郑国献给晋国的楚囚，他演奏的琴曲都是南方音调。从这个故事中可以知道那时的乐曲已有鲜明的地方风格，一定是与当地民歌和地方方言有着密切的关系。

师旷是经常在音乐美学话题中被提到的琴师，从《左传》、《国语》、《周书》、《吕氏春秋》、《韩非子》等先秦文献中可以读到有关他的很多文字。他敢于直言，常常批评君主的错误。当时乐师地位很低下，常常像礼品一样被送来送去。而师旷敢于和能够发表自己意见，可见地位显然不同于一般，是一个颇受重用的乐师。他的音乐听觉特别敏锐。晋平公（公元前557—前532）新造了一套编钟，众人齐声赞美，唯有师旷认为这套钟的音律不准，主张另行铸造。另一位卫国的优秀乐师师涓来听，证实师旷的判断是正确的（《吕氏春秋·仲冬季·长见》）。这个故事于无意间给我们另一个启发：当时帝王铸钟，调律的根据是琴律。双目失明的师旷终日浸润于琴音之中，琴弦上微妙细密的音高变化都已被他体会再三，当然练就了敏锐的听觉。（那时以“师”为名的乐师都是目盲者。这大概有两个原因：一是盲人的听觉格外优于常人，对音乐的敏感使他们成为音乐家的可能性大过常人；二是因为奴隶主统治者又要乐师成天侍奉他，又担心乐师会变成杀手，所以一旦得到一名优秀乐师，也会先把他们的眼睛熏瞎）。师涓也是杰出的琴师，才能和师旷有音乐的共识。由于师旷的音乐修养很高，因而在古代享有极高声誉，许多关于他的记载已经被神话，说他的弹奏会令玄鹤起舞，或飞沙走石，或大旱三年，等等。虽然这些传闻不可信，但反映出师旷的琴艺在人们心中的印象。

春秋战国之交，封建制度兴起，奴隶制衰亡。这种政治经济领域的大变革

也反映到音乐领域，所谓“礼崩乐坏”，宫廷乐师的地位有很大变化。乐师们纷纷改行投奔他方，王公大人“独听之”的局面大为改变，于是宫廷外就出现了弹琴的民间高手。伯牙是大家都熟悉的名字，他的琴艺被描绘成“六马仰秣”，表明器乐独奏也可以产生巨大的艺术感染力。“巍巍乎志在高山，洋洋乎志在流水”，伯牙和子期的故事让人产生多少对山林的向往：呼吸着山间清新的空气，用自己打来的木柴生起小火，煮着清茶，听着友人的琴声，交流着音乐所引起的心灵激荡，这份东方式的优雅闲适毫不逊于希腊克里特岛人在石头上显示出的同样情致。和伯牙有关的乐曲《高山流水》、《水仙操》所具有的非常浪漫的精神气质彪炳出中国古典音乐曾经放射的高度文明之光。如果没有乐器工艺水平的发达，又怎会在器乐音乐的领域里有如此的成就？在这同一时刻，其他那几个文明古国主要处于歌唱的年代，虽然有很多的乐器，但主要是为歌唱伴奏。希腊有阿夫洛斯管和里拉琴的独奏曲，但里拉琴远没有古琴那样丰富的音体系支持，在音调形式上也就必然会简单许多。

从早期的记载来看，琴、瑟和歌咏经常配合在一起来唱、奏，当时称之为“弦歌”。《诗经》中多见“琴瑟”并提，并且都是用琴瑟伴奏演唱。后世流传的《扊扅歌》、《高山流水》、《阳春白雪》，开始都是琴歌，继而发展成为琴曲，进一步发挥了乐器的表现性能，丰富并提高了音乐本身的艺术表现力。在东汉蔡邕所撰的重要琴学文献《琴操》中收集了早期琴曲，包括歌诗五首、九引十二操及河间杂歌二十一章等共五十多首作品。《箜篌引》、《水仙操》就是那时已见记载的曲目。这些乐曲只有两三首是西汉题材，多数是先秦故事，音乐也主要来自民间。

二、两汉魏晋南北朝时期

从汉代或最晚从汉代末年起，古琴的形状就是现代古琴这个样子了。它是一个四尺来长、前面六七寸宽、后面四五寸宽、一寸多厚，漆了退光漆的乐器，一共有七根弦。它的全身是一整面指板，琴面的外侧，嵌有十三个螺蚌做的徽，表示着每条弦的二、三、四、五、六、八各种等分的振动节点。一根弦能产生

三个八度，三个纯五度，三个大三度泛音和更多种音程的按音位置。古琴之所以说是个了不起的杰作，有乐器制作、演奏技巧、音乐创作各方面的理由。首先，它的形制提供了宽广的音域和丰富的音体系，可以随意转调，并早就有一个完善的调性、调式理论形成，和大部分弦乐器直到近代还受制于形制本身的限制而不能自如转调、音乐的发展张力很有限的状况相比，真可说是“笑傲江湖”。古琴弹奏技巧更是挖掘尽了左右手的所有运动可能，这种在技巧上能够把玩到至极，只有古琴这种特殊的发展历史才可能形成。说特殊的发展历史是指它自汉代以后主要是在文人雅士的手中发展。世上乐器千千万万，但都是在普通民众的生活中成长起来的，或者经乐奴的专业化精心打造而来的，因此突出的成就会显示在技术性上，而难有古琴这样深厚的文化品质。

汉魏是个琴人辈出的时代，文人们在古琴上抒发自己的政治理想、生活理想、哲学和美学理想，就像古希腊人曾在石头上倾注了他们的艺术理想一样。

司马相如是汉代最早对琴界产生影响的文人之一，他的精湛琴艺和诗赋才气在琴乐中得到了相得益彰的融合。梁王为回赠他的瑰丽诗赋《如玉赋》，送他一张名叫“绿绮”的琴，这琴也因为他的演奏而出名，后来，“绿绮”便成了古琴的别名，诗人们常常在诗中用“绿绮”代言琴。陈皇后被汉武帝冷落之后，独处在长门宫内，求司马相如作《长门赋》来感动汉武帝。后人运用这一题材创作了琴曲《长门怨》。著名的司马相如和卓文君的故事甚至在《史记·司马相如列传》中都有记载。琴人雅士根据这个故事创作了《文君曲》、《凤求凰》等作品，来赞美他们的爱情。而另一首琴曲《白头吟》则传说是司马相如富贵之后，又打算娶妾，卓文君很气愤，演唱了此曲表示决绝和抗议，从而制止了司马相如娶妾的企图(《西京杂记》)。这些爱情歌曲和传说多出现在封建社会初期，随着地主阶级地位的转化和儒家思想控制的加强，这类题材在琴曲中就较少见了。

汉魏琴家在春秋战国大量的琴乐基础上，创作了丰富的琴学专著，如刘向的《琴说》、扬雄的《琴清音》、桓谭的《琴道》、蔡邕的《蔡氏五弄》(《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》)等，在这些著作中，已经提出“大声不振，华

而流漫，细声不湮，灭而不闻”，意即琴声强弱都不要过分。这种操弄理论由于合乎儒家的“克制”思想，所以常为人们所引用。这些著作在介绍作品时，不只是谈主题思想，还分别指出音乐上的特点，比如《文王操》中表现纣王无道，用“其声纷以扰，骇角震商”；《禹操》中赞扬禹治水的功绩，说“其声清以溢，潺潺志在深河”。在表现正、反两种不同人物时，琴曲可以采用不同的表现手法，也有借自然意向来表达不同心情，比如用“鸿雁之声”或流水之意来表达萧瑟凄然或豁然畅达的心境等，而且这种借景抒情的音乐表现手法，在后世琴曲中一直是渊源悠久的重要传统。

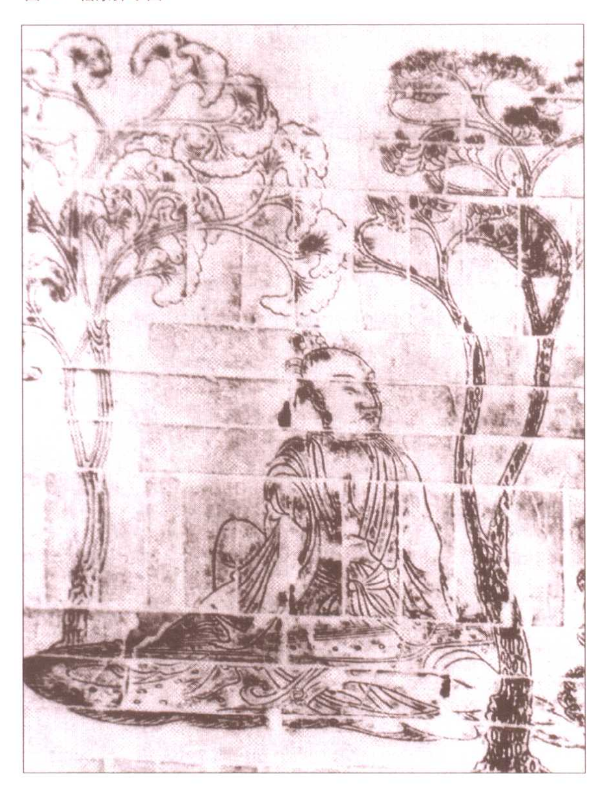
东汉著名文学家、音乐家蔡邕（132—192）年轻时就以善弹琴而知名，朝中权贵向桓帝推荐他出来做官，但他不满宦官专权，从家乡出发，走到半路就称病回家了。他还写了一首《述行赋》，描写一路所见的凄凉景象，讽刺当局的荒淫奢侈，表达他“心愤此事”的感情。由于他常弹劾宦官权贵，被流放到朔方，一生中屡受迫害，所以流亡避祸达12年之久，在此期间创作了《蔡氏五弄》。《蔡氏五弄》的五首琴曲在当时就受人重视，历经各代，直到唐代都享有盛名。现存的明代琴谱中的《蔡氏五弄》并非原作，其歌词出自《乐府诗集》，曲调也平庸，是后人的拟作。蔡邕的女儿蔡文姬（蔡琰），深受其父影响，以诗词、音律驰名琴坛。这父女俩都经历了悲惨人生，民间流传不少关于他们的故事。

“焦尾”是蔡邕亲手制作的一张琴。蔡邕在“亡命江海、远迹吴会”时，曾经因为听见一块正在燃烧的木头铮锹作响，赶紧从烈火中抢救出这段尚未烧完、声音异常的梧桐木。他依据木头的长短、形状，制成一张造型雅致的七弦琴，果然声音不凡。因琴尾尚留有焦痕，就取名为焦尾，这琴也正因了这焦尾，平添神韵。“焦尾”以它悦耳的音色和特有的制法闻名四海，后世就把琴尾称为“焦尾”。这父女俩还有一个关于听力的故事。一次蔡邕弹琴，突然琴弦断了，他的女儿根据断弦瞬间的声音就说出是断了哪根弦。蔡邕很惊异，又故意断了几根，但文姬都判断正确。“焦尾琴”和“断弦辨音”的故事说明他们具有敏锐的听觉，还反映出他们高超的音乐修养。

《酒狂》是古代音乐作品中不可多

得的一部佳作，是竹林七贤之一、才子阮籍（210—263）的作品。全曲素材精练，结构严谨，利用短小形式寓以无限深意，形象的节奏表现出醉酒后迷离恍惚、步履颠踬的神态，表现重重压制下，欲进不得步步受阻的烦闷心情。颇似叹息的音调令人体会到纵酒佯狂者内心深处的孤独和苦闷，音调时时出现的超八度的大跳仿佛宣泄出一些压抑下人格力量的挣扎。

图 71　嵇康弹琴图



《广陵散》是一首出现于东汉末年以前的作品，经过一千七百多年的流传一直保存到现在。从传谱看，它的题材内容源于古代的“聂政刺韩王”。刺杀君王的命题，在君权神圣的封建时代很难见容，于是文人们借口求“雅”而更易曲名。明代琴学著作《琴书大全》说，历史上它曾被称为《报亲曲》，意思是为父亲报仇。《广陵散》之名隐蔽了杀君的内容，意思是流传在广陵（今扬州）地区的琴曲，“散”即操、引、曲的意思。这首乐曲在艺术成就上所达到的高度是怎么评价也不过分的。由于这首乐曲主题的反抗性格，乐曲旋律所表达出的情绪被形容为“其声最不和平，有臣凌君之意”、“愤怒躁急”等等，这种音乐气质与讲究“和、清、淡”这样的主流审美观截然相反，曾遭历代的责难、攻击，但也正是由于这种不同凡响的鲜明个性、叛逆精神，才会在一片笙歌清平中显出鹤然昂立的独特价值。这首历代相传的著名琴曲，尤其被嵇康（223—263）在临刑前的慷慨悲奏染上带有浓重悲剧性的浪漫色彩，因而也更加名闻遐迩。他

图72 《碣石调·幽兰》文字谱

在聚毕生琴艺心得、全部的政治理想和音乐理念完成这次生命的绝响后痛呼："昔袁孝尼尝从吾学《广陵散》，吾每靳固之，《广陵散》于今绝矣！"《广陵散》也因嵇康临终之言而成为某种文化失传的代名词。当然，这样一首历经数百年筛选和完善的杰出之作绝不会因一人之亡而亡。我想，嵇康痛惜的是他对《广陵散》的独到理解和演绎后继无人。因为在那时，琴艺的学习是口传心授，所以从一首乐曲来说，可能嵇康的个性化演奏没能传下来，但从整体的琴乐传承来说，在没有完善的记谱法、没有任何现代录音技术的古代，那么多优秀琴乐作品却穿过漫长时空，奏响在21世纪的天空下。(附图71)

现存《广陵散》共45段，嵇康演奏时已经有33段，包含两个主要曲调，如同两个主题，在每一段中以同样形式再现，使全曲能在规模宏大和气势壮阔的变化中保持前后的统一。只有这样规模宏伟且逻辑严密的曲体结构才能承担讲述深刻内容和长大故事的要求。之所以在公元初年就能产生如此大型的作品，得益于当时宫廷俗乐"相和大曲"的发

展。当时的音乐形态结构已经产生了大曲并成为时尚，所以对社会音乐也产生了强烈而深刻的影响。

《碣石调·幽兰》是研究古琴史的一部重要文献。因为这是留传下来的第一个乐谱写本，不仅是记谱法产生的一例实证，也为我们了解当时的音乐情况提供了真实文本。原谱是唐代人手写的文字谱卷子，题头小序说明该谱传自南朝丘明（493—590）。这是世界上现存最古老的完整器乐曲乐谱，保存在日本京都西贺茂神光院。（附图72）

魏晋时期继承、总结前代琴学传统，嵇康、阮籍、蔡文姬等诸多魏晋时期著名琴家除了演奏上的出色成就，尤其重要的是还留下了他们的琴学著作，对操弄中细致入微的技巧和琴乐深微意态相结合都有精到阐述，为后世的琴学艺术发展奠定了坚实的基础。在蔡邕之后数十年，至魏世之末，嵇康又在他的著作《琴赋》中收录了当时流行的名曲。其中有些是汉代旧曲改编，有些是魏世新作。参照文献记载可知当时有些乐曲本是独奏曲，后来改为合奏曲。《幽兰》谱后还列了不少调名曲名。丘明为南朝末年人氏，这批曲调可能是他所熟悉的传统琴曲，由抄谱人一并抄录附于《幽兰》谱后，包括《蔡氏五弄》和《嵇氏四弄》，有些是《琴赋》已收录的。所录大多数都是独奏曲，共涉及七种调名。从《幽兰》谱中还可以看出，此时已经有高度的技巧，节奏和旋律都相当复杂而有特色。这个时代是琴歌繁荣的时代，也创作了大量琴独奏和与其他乐器合奏的作品。杜佑《通典》说："自周隋以来，管弦杂曲多用西凉乐，鼓曲则用龟兹乐，唯琴工犹传楚汉旧声，及清调蔡邕五弄、楚调四弄，谓之九弄。"古琴音乐已经形成独立的乐调理论和美学系统。

从音乐形式和演奏形式来看，琴曲在汉代时的主要特征为叙事性、故事性和与歌唱相结合。那时的曲调结构还不能表现复杂、曲折、生动的故事情节，而相配合的歌词也往往较为抒情，故事的讲说则是在演奏之前，先讲述一段与演奏有关的话，把听者引入特定意境，再缓缓操弄起来。这种方式和后世的曲艺说唱有些相通之处。通过这样的方式，这个阶段已经慢慢培养起听众欣赏纯器乐曲的音乐欣赏意识和品味。弹唱琴歌的形式与当时的"相和歌"兴盛是有联

系的。琴在相和歌曲中的运用，使它得到演奏技巧方面的激励，也大大扩充了曲目。古琴艺术在汉代得到特别大的发展，当时“鼓琴待诏”多来自民间，专业乐师的身份是琴艺得到技术化发展的保证。而文人琴家操弄琴艺的目的与他们的前辈已大不相同，他们不再是为维持士大夫身份或借以求官而操琴，而是出于自己对音乐的深爱。这样的动机才是真正促进古琴音乐发展的动力。到了魏晋时代，最有代表性的琴人是一些与政权不合作的文人。由于他们以思考为己任，并把自己的思索渗透到诗词歌赋中，所以他们的音乐不再是讲故事，而是通过乐曲从容而徐缓地把人们引入意境，在音乐的繁声叠句、起仰低回中体味高洁的精神气质。即使如《广陵散》这样一个完整故事的悲愤述说，也是以纯音乐化的手段，表现故事情节的每个片断情绪，如用不太快的泛音段表达“怨恨凄感”的情绪，用气势磅礴的乐句表达“纷披灿烂，戈矛纵横”的战斗气氛等。此后，琴家专向独奏曲方向发展，并越来越少民间音乐因素，体现了越来越强的文人气质。

三、唐宋以后

唐代是古琴发展的特殊时期，这时期文人化的色彩内涵更加鲜明，出现了大批文人、学者型琴家。由于这样的环境，大量的传统琴曲不只限于记录曲名，还发明了乐谱记谱法。唐人手抄卷的文字谱《碣石调·幽兰》，虽然现在看来过于繁琐，但在当时却是最先进的办法，相当精密准确地记录出曲调的进行，使乐曲得以保存下来。唐代曹柔等人开始把这种文字谱加以减化，称为“减字谱”，现存大量琴谱就是用这种减字谱记写的。《碣石调·幽兰》的文字谱是减字谱的始祖，具有可贵的历史价值。

由于交通不便，各地音乐有明显的地方性，方言对民间音乐的影响是直接而明显的，但琴曲的发展走着一条很特殊的道路，与民间音乐的关系并不是那样明显。是否可以理解为古琴音乐没有地域特点？当然不是。还记得春秋时钟仪所奏的“南音”，音乐的地方风格不仅体现在音调特征上，还反映出地域性的精神气质。在这方面，说得比较具体的是唐初赵耶利（563—639）：“赵耶

利……每云：吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若激浪奔雷，亦一时之俊。”（宋朱长文《琴史》）唐代的琴艺传播更进一步强调师承，各地琴家各依自己的音乐理想授徒，派别也因此形成。各派都发展出丰富的曲目，当时有数以百计的琴曲广为流传。减字谱的产生和这样的背景自是一种因果。由于有了记谱法，就可以整理记写下当时流行的曲目，编成谱集以利传世。到了宋代，就有所谓“阁谱”和“江西谱”。“阁谱”是官定之谱，因为宋代有“待诏”的官位，弹琴家也可以得到诏位，以秘阁所藏之谱为标准，这样形成一派，且称之“官派”吧。江西谱是当时民间琴派的代表，指法繁难，声调优美，讲究技法。那么，比较起来，可以说，官谱比民间谱平淡简约，民间谱在艺术性方面远高于官谱。自元及明，琴家已经分为很多派别，其中最盛的有江派、闽派、浙派。江派、闽派以琴歌为主，浙派以独奏曲为主。不过这个时代的琴歌与汉时已经全然不同了，那时只是先诗后声，诗短曲简，经历了唐代曲子的影响，自宋代始，则依谱填词。

隋、唐以来，对琴曲的弹奏和欣赏，已经扩展到全社会广泛阶层，涌现出许多影响深远的琴家。有些民间琴手把许多通俗小曲编成琴弄，使琴曲体裁多样，有小调、操弄、杂曲、琴歌。有些根据民间小曲创作的琴弄，被后人改换了所谓雅致的曲名，总之一切都是向着文雅的标准看齐。唐代琴家热衷于在演奏艺术方面钻研，又喜欢著书立说，所以就给我们留下了很多古琴文献。如赵耶利《琴叙谱》、《弹琴手势谱》、《弹琴右手法》，在琴学上的贡献可与司马相如、蔡邕齐名，他对演奏技巧的许多叙述成为后世琴家必修的功课。琴师讲究师出有名，训练严格，琴曲传习代代相承，若听闻哪里有位琴师善操某曲，必定千山万水地赶去其门下，遵守师之明约“竭豆一升，标为遍数”，恭敬修习，如此遍寻名曲和刻苦不怠地练习，所以才会“江山代有才人出，青出于蓝胜于蓝”的琴乐盛况。

在唐代，由于文人琴家的涉及，中国琴学艺术在那时已达到一个很高的境界。从很多咏琴的诗歌中可以看出，那时已经奠定了极高的审美品格。

四、斫琴

琴曲艺术的普及和提高推进了造琴工艺的发展，这已经不是那个自己造琴自己弹的时代了。广大的社会需求造就了一个古琴制造业，他们称斫琴术。有机会做大量的琴，当然是有“订单”的，社会对琴的需求量越来越大，斫琴师就更须思考怎样使琴具有更完美的表现力，在造型上也要高度艺术化。对乐器质量的高标准要求，促使能工巧匠苦心探索，甚至穷其毕生精力而获得一个小小的经验，再代代相传。在经历反反复复的试验和纠正错误的过程中，渐渐地积累起了越来越多的经验，对斫琴的选材、造型、斫制、髹漆等各项工艺过程也有了很高的理性认识。（附图73）蜀人雷氏家族的一批能工巧匠制作的名琴受到

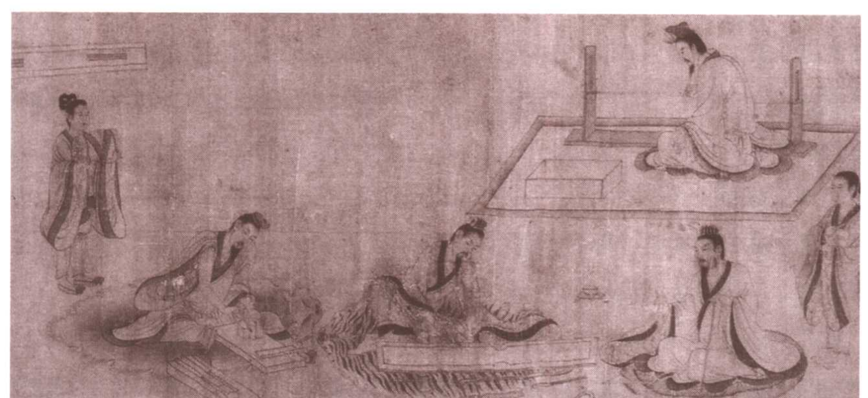




图73 斫琴图

人们的珍视，世代相传，有些一直秘藏至今。说起这事，不由又让我发思古之不平。想想古希腊的陶罐，那些装酒、装蜂蜜、装橄榄油、装水、装粮食……形形色色的双耳陶罐及其它什么陶器。希腊人从克里特老师那里学来旋盘、上釉、釉的配方那些技术，终于造出漂亮的陶罐，然后又在上面加上了人物形象，从一个到多个，从不动的到动态的，从反映人的生活场景到反映奥林匹斯山上诸神的生活场景。再然后，这些画满人物的陶罐被摆在世界各地的博物馆里，大家都知道了。可我们的古琴，一张好的古琴要花费多少心力、劳力，其中的工艺含量之高，绝不亚于那些陶罐甚至远高于其上（说这话可没任何贬扬的意思，只是指生产力决定的工艺价值），但中国工匠却是默默于世界博览之外的。再说近点儿的吧，意大利古小提琴制作家，闻名于世的斯特拉蒂瓦里·安东尼奥（Stradivari Antonio，1644—1737）享有他该得的天下盛誉。但大约一千年前，中国琴师就制作出了古琴精品。唐代大历年间（766—779）有文章称雷氏家族造的琴是“雷公琴”，其特点是：“其声出于两池间。其背微隆，若薤叶然。声欲出而溢，徘徊不去，乃有余韵，其精妙如此。”（苏轼《杂书琴事》）还有说得更容易懂的：“所以为异者，岳虽高而弦低，弦虽低而不拍面。按若指下无弦，吟振之则有余韵。”（《琴书大全》引黄延矩语）雷氏世代造琴，其中最有名的是雷威，他经常在风雪天去深山老林，听辨树木被风吹动的声音，从中选取良材。在他之前之后，有雷俨、冯昭、雷霄、雷珏、雷文、雷会、雷迟和郭亮，江南还有沈镣、张越，这些名手们在自己做的琴内壁刻上自己的姓名。四川雷氏造琴活动从开元起到开成止，前后约120多年，经历了盛唐、中唐、晚唐三个历史时期，相继三代人，计有雷绍、雷霄、雷震、雷威、雷俨、雷文、雷珏、雷会、雷迅九人。现存故宫博物院的藏品“九霄环佩”就出自雷威所制。这些优秀的工匠们虽然没有著书立说，但他们通过做出的一张张琴，告诉后人他们在声学方面的深刻认识和在木匠工艺方面的炉火纯青。

古代一向推崇上乘丝弦与琴体震动的合理匹配，并由此逐步确定出琴制的底、面比例，大、小槽腹的中空比例。现代则用尼龙弦代替了丝弦。尼龙弦的产

生和使用，其一是由于现代丝弦的制作中断，其二则是一味追求音量增大等向着现代音乐会形式靠近的权宜之举所致。事实上，尼龙弦的使用，已经渐渐扭曲了传统琴乐自娱玩味性的品格，因为尼龙弦张力的加大，使左右手指尖的细腻体会变得粗糙，产生的声音也显得不平衡。更有害的是，一些唐、宋、元、明、清的传世老琴换上尼龙弦后，破坏了原来丝弦与琴体的合理关系，失去了原始设计中的理想振动，老琴的声音都产生不同程度的变化，而且基本上是朝不好的方向变化。尤其令人啼笑皆非的是，原本质量优、劣、高、下不等的老琴在使用了尼龙弦后，声音品质的优劣产生颠倒错位，甚至混乱到有些原来上乘的佳品变成了劣质的下品。斫琴术经历了唐代的辉煌，而目前的生存状态却是沉浮在“留住手艺”的呼唤中。

五、宋代琴僧系统和浙派系统

宋代是中国琴学发展的一个重要时期，这个时期沿袭唐代以来的琴学风习，著名琴家大多都有清晰的师承渊源关系。印刷术的发明和统治者的重视、倡导，使数朝积累下来的琴学文献得以整理、刊印，出版了大量琴书、琴谱集、琴论专著、斫琴专著。不少有造诣的绘画大师以敏锐的眼光将中国画的意态形神与琴乐无形的音声韵律相互比拟，很多画论借琴乐表达。这时期的传世名琴也非常之多，许多至今具备完好的使用价值。

北宋琴僧系统

有一个琴僧系统贯穿着北宋的一百多年。他们师徒相传、人才辈出，始终在琴界有着重要地位。说他们是琴僧系统，因为除了为首的朱文济是宫廷琴师，以后各代都是僧人，当时尊之为“大师”。

从先师朱文济开始，就坚持琴品亦如人品，比如反对宋太宗改七弦为九弦的做法，说“五弦尚有遗音，而益以二，今无所阙”（《琴书大全》），认为没有加弦的必要。当皇帝硬制了九弦琴，并令他用新琴演奏，他也是具实用七根弦演奏古曲《风入松》，决不曲意捧场。所以他被评价为“性冲淡，不好荣利”。他的再传弟子义海“积十年不下山，昼夜手

不释弦，遂穷其妙”。“天下从海学琴者辐辏，无有臻其奥。”“海之艺不在于声，其意韵萧然，得于声外，此众人所不及也。”（《梦溪笔谈》）义海自己总结琴曲的演奏速度的变化规律是“急若繁星不乱，缓若流水不绝”。形象地指出，急促的曲调好像满天繁星那样闪闪发亮，炫人眼目，却笼罩在静谧安详的气氛之中。缓慢的曲调像流水那样，表面看来静止不动，实际却源源不绝进动不息。这样的音乐思想仍然沿袭儒家的中庸观点，但更具体地阐释了在琴音乐中如何理解不放纵、节制的审美追求，并在节奏和技法方面有非常深入细致的体会。义海的学生则全和尚在自己著述的《则全和尚节奏指法》中，发挥了义海琴曲方面的论述，对演奏理论有独到的见解，同时，他所传授的琴曲在当时也是最受欢迎的。

南宋浙派系统

相对于北宋琴僧系统，还有一个南宋浙派系统。南宋建都临安（今浙江杭州），临安成为当时的政治、文化中心。著名琴师多出在这一带，称为浙派，他们的传谱称“浙谱”，以区别于以前的“江西谱”。浙派琴师郭楚望（名郭沔，1190—1260）的成就最大。浙派的琴曲艺术一直影响到元、明各代。浙派对古琴史的突出贡献在于，当时政府只重视阁谱，一般琴人只重视弹奏旧曲，而郭沔一派轻视僵化的阁谱，更为关注民间流行的琴曲，不仅整理旧谱，还提倡创作。因为不保守，不停地吸收民间音乐养料，因而能够达到很高的成就，为中国古琴作品又添新曲目。

郭沔的朋友们是当时的主战派，主张抗击元兵侵略，被主和派阴谋杀害或罢官，政治形式的逆转带来的压力，使郭楚望产生了表达这样心情的作品，《潇湘水云》、《春雨》、《飞鸣吟》、《泛沧浪》等，都是通过景色的描写来抒发自己内心感受的。名作《秋鸿》据传也是他的作品。

《樵歌》的作者是南宋毛仲敏。毛的名声不好，因为曾做过元世祖的乐师，并把他的旧作《禹会涂山》更名为《上国观光》，准备献给世祖。虽然在做人方面，毛仲敏很失节气，但在音乐创作方面却是多产并多有佳作。《樵歌》借樵夫豪放不羁的生活和山林无限的情趣，表

达愤世嫉俗的感情，寄忧时爱国的情怀。但他的作品总体上是描绘山水以及幽居林间的生活情趣，从曲名就可以看出：《渔歌》、《山居吟》、《佩兰》、《庄周梦蝶》等。

宋元时有一个较为突出的特征，那就是出了不少喜好古琴的皇帝。作为最高统治者，他们的个人好尚能够给全社会提供支持和鼓励。他们要求琴待诏把散见于各地的名谱集中保存，这是有积极意义的。当然他们出于阶级利益的需要，也会给琴学发展带来消极影响，但这在整个琴史的发展中还是不足道的。宋、元时期也像一个大箩筐，把所有前世的琴曲搜罗起来，再加上浙派的创作之风，在琴曲的积累上就达到最为丰收的时刻。宋徽宗赵佶（1101—1125）曾设“万琴堂”来贮藏从南北各地搜集来的名琴绝品，其中最名贵的一张“春雷”就是出自唐代名匠雷威之手。

六、琴的精神气质

唐宋时代琴人辈出，而且琴家的成分也多是文人，所以使琴乐愈发雅致，许多唐代诗句都反映出古琴音乐的主要性格是清静、淡雅、深沉，并且在那个时代就已被认为很具古意，今人难于深入理会。古琴在那时就已显出与世俗的隔膜，这有几方面的原因：一则琴曲中保留了大量古曲，与当时盛行的俗乐在风格上有很大不同；文人化的发展倾向也刻意地使古琴音乐在欣赏品位、演奏的艺术表现方面与普通百姓的欣赏习惯区别开来。尤其是文人有意要把琴和其他音乐品种隔绝、对立，更对琴的积极发展有负面影响。

从历代琴家的追求和琴曲意境、风格，我们可以对琴乐作一个回顾：

秦以前的琴家，注重追求一种高尚的意境，如《吕氏春秋》：“伯牙鼓琴，钟子期善听之。方鼓琴，志在太山，子期曰：善哉乎鼓琴，巍巍乎如太山；志在流水，子期曰：善哉乎鼓琴，洋洋乎若流水。”这类的故事很多，都是强调琴乐所追求的境界不是“音”而是“意”。

至汉代乐家已多忽略此“意”，比较能了解的就是蔡邕一人。至嵇康改编《广陵散》，则以事实证明，技巧配合内容，可将乐曲意境更具体地表达，而且更容易引起听众共鸣。所以“音”与“意”不可偏重，应当适当配合。这是音乐艺

术上的一大进步，可惜今天这种认识却在丢失。

直到明末虞山派代表人物严瀓（严天池）提出“清微淡远”的四字标准，才恢复了先秦琴家的理想，强调追求高尚的意境。至清代初期徐琪出版《五知斋琴谱》（1722年），则又进一步，指法比严瀓《松弦馆琴谱》更详细，且特别注重轻重缓急，每曲每段都注明曲情曲意以及表达的方法，这才真正实践了嵇康“音”与“意”不可偏废的理想。琴道艺术在代代相袭中，从早期质朴、清淡到高雅瑰丽，再从高雅瑰丽到质朴清淡的不断循环、不断完善的成熟过程中，琴学思想的建树、操弄境界的标格、音声品质的玩味，乃至斫琴行为的习尚等诸方面均已达到巅峰。

虽说有些琴曲得益于民间曲调的滋养，还有加入北方少数民族音乐素材的作品，比如《大胡笳》、《小胡笳》，但当你听古琴曲时，一个突出的印象是，这种音乐的气质极为特殊，无论是音色还是旋律进行都与平时生活中的音乐大相径庭。古琴音乐的旋律进行和节奏方式直接受演奏技法的影响，当左手抚过长长的指板时（琴面），节奏律动的形成不完全取决于自然的呼吸，而是由呼吸和走弦时的力量合力形成的一种无法击节量度的节奏张弛；音色也不仅是在泛、散、按音的交替中，更有左手在弦上不同节点上的磕、掐等，做出无穷变化。古琴音声品质标准，是在数千年丝弦实践中形成的。通过对丝弦振动状态下的声音效果的长期体味赏析，逐步领悟出丰富音色变化，总结出“苍、松、脆、滑、清、虚、幽、洁”等的琴声十六法，“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、彩”等二十四况。没有任何一种乐器能像古琴这样对音色、质量有如此精微的总结。琴乐传统也不追求物理意义上的音量，不炫耀外在复杂技巧的表演挥动。优秀的琴乐可以启发、唤起人内心的思维、联想、想像等诸多感受，能由表及里地领略到那种内在的厚重底蕴，感受古琴如重钧落入深谷的轰鸣般的音色，这种状态实际上是对各种自然意境和思维意境的追求和神往。即使在现代，音乐的技术手段如此丰富，作曲家们还是发现古琴是不可模仿的。这就是中国古琴艺术贡献给人类非物质文化的一笔特殊遗产。

古琴的发展正是因为文人的参与，

所以留下了浩繁的琴学文献，没有哪一样乐器像古琴这样拥有六百余首、一百四十多种琴谱以及丰富的琴论、琴赋积累，有成系统的乐律学理论和斫琴理论，因而有资格构成独立的琴学。

第二节　琵琶——琉特

中国音乐史上的所谓琵琶，并不仅指具有梨形共鸣箱的曲项琵琶，而是包括多种弹拨乐器，它们形状类似，大小有别，像现在的柳琴、月琴、阮等，都可说是琵琶类乐器。其名“琵”“琶”是根据演奏这些乐器的右手技法而来的。甚至可以说，从秦汉到隋唐，琵琶是各种外来的拨弦乐器的总称。秦汉之际由西域传入的琵琶和南北朝时传入的琵琶，虽然名称相同，形制却不太相同，按照现代乐器分类法，都归为琉特类乐器。这种乐器最早在两河流域产生，后来因为各种原因而传遍亚洲、非洲和欧洲，产生出各种不同变体。由于这些乐器都是“推手为枇，引手为杷”，就按我们的习惯称它们为琵琶吧。

一、直颈琵琶

琵琶这类拨弦乐器有长颈、短颈，长颈琵琶的历史非常悠久。前边在讨论美索不达米亚的苏美尔人和赫悌人时，就提到了他们的琵琶——琉特（公元前2000年前）：琴身小、脖子长，二弦有品，后来从巴比伦传到埃及和希腊（公元前1000年）。我们在埃及的壁画中也看到了弹琉特琴的女乐师（见图7）。琉特琴身是木制的，椭圆式，蒙兽皮，二弦或三弦，长柄插入琴身的皮面上，皮上有音孔，弦穿过音孔系在插入琴身的木柄两端。这种形制至今在非洲西北部仍然存在，只是琴身变小，梨形的音箱也改成长方形，在苏丹文中称gunbri；阿拉伯人7世纪后半期征服摩洛哥后，得到这种乐器并对它做了些改动，称gunibri。传到希腊的琵琶被称为Pandoura(Pandora，来自苏美尔语Pantur)，琴身小，如同巴比伦和埃及图像中的形象，蒙羊皮，长颈的一端插入琴身。(附图74）这两种形制和我们在埃及壁画和赫悌人浮雕中看到的没什么本质不同。当这种长颈琵琶传到波斯（约于亚历山大公元前323年征服波斯时传



图74　希腊浮雕中的琉特，公元前4世纪

入)，这种乐器变了名字，也变了点儿样，称tanbura，而且有二弦（dutar）、三弦（sètar）、四弦（cartar）、五弦（panctar）等各种规格。长颈琵琶传入阿拉伯后被称为tanbur，9世纪以前，有四弦、四品，相隔四度定弦。据说俄罗斯的domra也是从阿拉伯长颈琵琶转变而来。从这前后历经三千多年的发展变化中，我们可以看出，音箱渐渐加大，指板变宽，弦绕过皮面系于琴底部，这意味着发音方面大大好于从前，基本构造没有大变。在今天的现实生活中，这件乐器的变种遍布中亚、西亚，我国新疆境内各少数民族音乐中都有它的遗续。

最早出现的短颈琵琶图像是公元前8 世纪的波斯陶俑。据说俄罗斯的domra 也是从阿拉伯长颈琵琶转变而来。从这前后历经三千多年的发展变化中，我们也可以看出，音箱渐渐加大，指板变宽，弦绕过皮面系于琴底部，这意味着发音方面大好于以前，基本构造没有大变。在今天的现实生活中，这件乐器的变种遍布中亚、西亚，我国新疆境内各少数民族音乐中都有它的遗续。

最早出现的短颈琵琶图像是公元前8世纪的波斯陶俑。这种乐器用独木雕凿而成，琴颈比琴身短，音箱为梨形，上端有木轸槽，后来发展成木槽向后弯曲，中间有横轸，琴面张兽皮。这种乐器就是后来经由印度传到中国、日本、伊斯兰及欧洲的各种短颈琵琶的远祖。

公元前的几个世纪，在印度犍陀罗风格的塑像和浮雕中也出现了这种短颈的琵琶，它的琴身是梨形的，短颈的头部有横木轸，四弦或五弦。公元1世纪，佛教开始传入新疆于阗国，3世纪中叶，

又在塔里木盆地的于阗、龟兹、莎车盛行起来，后来又发展到高昌。在这沿途，留下了许多来自贵霜王朝的犍陀罗风格的佛教洞窟及壁画、彩塑、雕刻、泥塑等。这些图像上有许多音乐信息，其中表现极多的就有这种短颈琵琶（附图75）。这种乐器在初期各种文物图像中整个胴体较窄、较长，后来慢慢变得宽起来，舍利盒（据考古认定，这个舍利盒成于公元7世纪）上的琵琶已经是非常接近盛唐时在长安大出风头的琵琶。但奇怪的是，这些乐器首先是随着佛教文化的传入而来的，可是在今天的印度本土和产生犍陀罗佛教艺术的地方，却见不到这样的乐器，与之最接近的乐器是rabab（附图76）。rabab虽然音箱显得厚很多，但

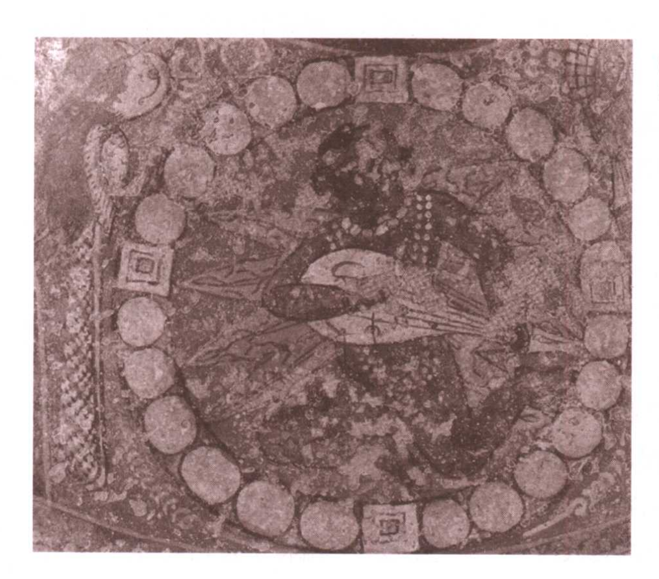
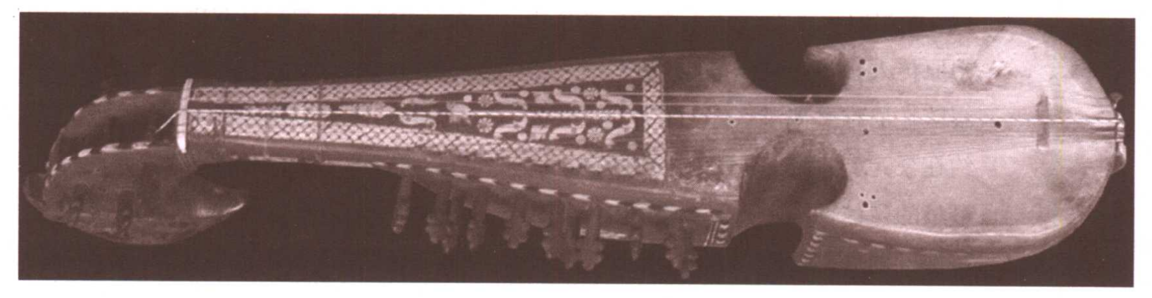


图75 苏巴什舍利盒上的伎乐直颈琵琶

图76 印度rabab



基本上是窄细的梨形，向上尖而形成短颈；从名称上则完全看不出有什么联系，反倒是与公元8世纪以后从阿拉伯传入欧洲的弓弦乐器“rebec”有着词源上的联系。

二、曲颈琵琶

与直颈梨形琵琶同时传进来的还有曲颈琵琶，梨形音箱，四弦，最突出的特征就是曲颈，琴头向后弯曲。它也是发源于两河流域，在古波斯语中称“barbat”，就是后来在阿拉伯国家成为极为重要的乐器的“乌德”(Ud)。这两种乐器都是在波斯萨珊王朝（224—651）时就已成熟、定型的。

萨珊王朝时期，曲颈琵琶被带到阿拉伯，改进以后又传回了伊朗，并在伊斯兰文化渗入欧洲时，被传入欧洲。曲项琵琶约在粟特摩尼教徒东迁时传入西域，东汉时再由西域传入中原，随后由中原传入日本和越南等地。中日联合考察队在尼雅发现过一件三弦琵琶，年代约在公元3世纪，是目前中国境内出土最早的琵琶标本之一。新疆境内除吐鲁番地区以外，其他各地佛教图像中的曲颈琵琶都与波斯曲颈琵琶基本一致。著名的苏巴什舍利盒上有非常清晰的曲颈琵琶伎乐天使。南北朝时，曲颈琵琶的实物已经盛行中原，并在公元6世纪上半叶传到南方长江流域一带。

阿拉伯的乌德随着游吟歌手的足迹踏上了西哈里发的领地，并在那里得到更大的发展，然后又由这里接力棒般地传给欧洲人。现藏于卢浮宫的一个象牙盒（成于公元968年，哈卡姆二世时代，赖哈曼三世的儿子为哈里发）上雕刻着乌德琴师，他的演奏方式和发式仍是我们前边提到过的那位在西哈里发的领地上无限风光的扎尔亚布从阿拉伯本土带过来的样式，另外两名乐师手似乎在演奏哔唧器之类的打击乐器。(附图77) 乌德经过无数琴师的改造，到了13世纪，萨菲丁在他的书里留下的乌德草图已经和后来被称为曼陀琳的乐器几近相同。

琵琶——琉特于公元12至18世纪流行于欧洲，起初是西班牙游吟诗人用来为自己的抒情短歌伴奏，一开始用拨子弹奏，16世纪发展出了手指弹奏的技巧，而18世纪意大利米兰式曼陀琳(Mandolin)就是这种西亚古乐器的变种，其典型特征就是大梨形的音箱和后



图77 浮雕，西哈里发的乌德琴师

折的琴头。这种短颈拨弦乐器在欧洲中世纪和文艺复兴时期曾被认为是最完美的乐器，那时称“Lute”（琉特、鲁特），被用于独奏、伴奏、重奏，是乐器与有伴奏的声乐的基础，琉特琴16世纪达到高峰，积累了大量的独奏曲目，18世纪钢琴的盛行使琉特琴渐渐失去往日光彩。

三、中国琵琶

在中国，有关琵琶的最早史料记录是汉代刘熙《释名·释乐器》：“批把本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。”意思是说一种骑在马上弹奏的乐器，向前弹出称作批，向后挑进称作把；根据它

演奏的特点而命名为“批把”；当时西北边地的游牧人骑在马上好弹琵琶，因此为“马上所鼓也”。大约在魏晋时期，这种乐器正式称为“琵琶”。

秦、汉两朝，出现了两种琵琶。一种产生于秦末，人们受长城劳役之苦，发明了音箱像拨浪鼓一样的弹弦乐器，唱歌以消愁。①这种乐器琴体不大，两面蒙皮，被称为“秦琵琶”。另一种琵琶是约在公元前105年，乌孙公主远嫁昆弥，为了给公主在漫长旅途中消愁解闷，工匠们参考筝、筑、箜篌等木制乐器，制造了一种圆型音箱的新乐器。有一个直的长柄，张四根弦，柄上有十二个品。既然是参照筝、筑等乐器，琴面可能是木质的。②但这种说法却难以为信。因为已有的“马上所鼓”的琵琶和中国先秦琴、筝等箱形乐器是完全不同的两类乐器，怎么可能突然就裁取成一种新乐器来呢？考虑到西北边地的游牧部落已经拥有这类乐器，受之影响、得之启发是很自然的事情，而且借鉴古琴徽位对弦分段振动规律的外显经验，在琴柄上设置音品，不正是一个推陈出新的手段吗？不管是自创的还是受了启发创制的，或者根本就是传过来的一种乐器，总之，那时我们有了最早的直柄圆形共鸣箱的琉特类乐器。和其他几个古文明地区的琉特类乐器不同的是，它还有十二个品，这的确是乐器史上的一个进步。后来在魏晋时，“竹林七贤”之一的阮咸善弹这种琵琶，唐代初年人们就称之为“阮咸”，用以区别于当时已经大盛长安的曲颈梨形琵琶和五弦（直颈，梨形音箱，稍瘦小些）。

在隋唐九、十部乐中，曲颈琵琶已成为主要乐器，对盛唐歌舞艺术的发展起了重要作用。从敦煌壁画和云冈石刻中，可以见到它在当时乐队中的重要地位。

从北齐到唐代，是琵琶发展史上的第一个高峰，原籍曹国（今乌兹别克斯坦撒马尔罕东北一带）的曹氏琵琶家族是其中的杰出代表，如北齐至隋代的曹妙达，就因为琵琶弹得好，在北齐时甚

---

① 傅玄：《琵琶赋序》：“杜挚（三国时人），以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。”

② 傅玄：《琵琶赋序》：“闻之故老云：‘汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。’观其器：中虚外实，天地像也；盘圆柄直，阴阳序也；柱有十二，配律吕也；四弦，法四时也；以方语目之，故云琵琶。取易传乎外国也。”

至被封王。到了唐代曹家又连续出了三代著名琵琶演奏家。唐代是琵琶发展的高峰，涌现了大量的琵琶演奏者和乐曲，诗人们对演奏家们的高超技艺亦多有诗作赞颂，比如形容曹纲的演奏，右手刚劲有力，就赞为“拨若风雨”；与曹纲齐名的裴兴奴左手按弦微妙，被誉为“善于拢捻”，所以当时乐坛有“曹纲有右手，兴奴有左手”之誉。来自西域疏勒的“五弦”名手裴神符是唐太宗最看重的宫廷乐师之一，他首创了琵琶手指弹法；康昆仑号称琵琶第一手，段善本则是有名的佛殿艺僧，后与康昆仑琵琶比赛，并进入宫廷成为皇家乐师。那时也时兴音乐比赛，不过是为了祈雨赛乐。《乐府杂录》记述贞观元年大旱，长安东、西两市举行赛会求雨，书中没说雨是否求得，却绘声绘色地描写了当时

图78 唐宫乐图，周昉作



两市比赛琵琶的盛况，以及康、段二人比赛中的表现。

唐杜佑《通典》云："坐部伎即燕乐，以琵琶为主，故谓之琵琶曲。"在唐代的文献记载和诗词中，有许多描述琵琶音乐的精彩篇章，说明那时的琵琶演奏技巧已有高度发展，表现力十分丰富。唐初皇室李寿墓中壁画里的私家伎乐图（见图33）不仅反映了当时乐舞活动的兴盛，还可以从图中的乐器看出当时的乐队组合以及乐器造型。画中前排五人分别为吹笙、弹直颈五弦琵琶、弹曲颈琵琶、弹竖箜篌、奏拍板，后排应该是歌手。这里的直颈琵琶显然还处于较早期的形制，琴颈过长，不知是画工有意为之，还是由于当时形制还未确定。中唐以后绘画图像中的琵琶造型基本一致，与保存在日本奈良正仓院的唐代琵琶形体结构相同。在乐器制作上，经历代艺人的改良，将上述三种琵琶巧妙地结合起来，它保留了曲颈琵琶的发音特点。大约在中唐以后，将曲颈琵琶的四相和直颈琵琶的十二柱结合成四相十柱，音箱的梨形结构必须改横抱乐器演奏为竖抱；琴头的弯曲角度略缓。中唐著名画家周昉（唐大历至贞观年间，766—805）的《宫乐图》描写宫廷女性习乐的景象，画面上围绕着方桌的穿着华丽、头饰缤纷的宫廷女子们，弹琵琶、弹筝、吹笙、吹筚篥，旁边还站立着一个宫女手执拍板，表现出宫乐合奏的场面。这幅绘画可以使人想像出唐代宫廷音乐演奏的盛况，想像出丝竹齐奏的音色。（附图78）不过在这幅作品中琵琶还仍为横抱演奏，直到南唐《韩熙载夜宴图》中仍为横抱演奏，似乎奏乐的女子仍使用四相的琵琶。在唐贞观时（7世纪中叶），太常乐工五弦演奏家裴神符开始废木拨而用手弹，当然这种演奏技术并没能迅速盛行起来，如同增加了品并改为竖抱的演奏技巧也不是一下就能掌握的。从一些唐宋的诗句中我们仍可以读到一些用拨的描写，如苏轼《宋叔达家听琵琶》："数弦已品龙香拨，半面犹遮凤尾槽。"不过有一点总让我困惑，如是横抱又怎能"半面犹遮"呢？当然从中国诗歌文学研究的角度来说，语出白居易《琵琶行》。不过对于艺人们来说，竖抱和指弹这类演奏技巧的形成只是早晚的事了，他们可以从其他乐器方面得到启发：古琴、阮咸的指弹技巧以及阮咸的竖抱姿势都是改良发展琵琶技巧的动

力。南唐画家周文矩（917—？）在《合乐图》中记录了当时竖抱演奏阮的现实，在一幅宋代的壁画中清楚地画有一个竖抱弹奏的琵琶乐人。由于乐器的不断改良，演奏艺术也得到了飞跃的发展。表现技法逐渐丰富，成为既能独奏、又能伴奏和合奏的重要乐器，“琵琶”亦成为这种乐器的专有名称。唐代诗人白居易在长诗《琵琶行》中，对当时的琵琶演奏中的艺术效果和演奏技法作了有声有色的描绘。

琵琶之所以能在两三百年间就风靡中原，并且在外形上被改造得几乎失去原来的特征，打上些象征汉文化的烙印，而且流传深远，究其原因，必会注意到它的个体型的物质特点。这不仅仅是指它轻便易携带，更重要的是在表达个体型文化精神方面它所具有的更大能量。在精神方面，它不受各种礼法束缚，不像钟乐那样已经成为宗法礼制观念的符号，不必承担琴瑟之类乐器那样多的道德负载，上致帝王，下致乐伎，都可以狂歌急曲，不必克制。琵琶和琵琶乐属于演奏者自已，可以自由表达个体的情感。在物质方面，它投资不多，制作较之铸钟、斫琴容易。在艺术方面，最适合审美自娱，最接近世俗情感，音乐表达能文能武，尽情表现人的悲愁与欢愉。在盛唐自由的文化氛围中，琵琶得到了最得天独厚的发展天地。

第三节　箜篌及其他

一、箜篌——竖琴

中国古代文献中最初将箜篌称为“坎侯”或“空侯”，文献中有“卧箜篌、竖箜篌、凤首箜篌”三种形制。但卧箜篌与本节所谈的箜篌并不是一类乐器，卧箜篌属于乐器学分类中的弦鸣乐器下的齐特尔类乐器，竖箜篌则是竖琴类，两者的根本区别是，前者琴弦平行于共鸣箱，而后者的琴弦则垂直于共鸣箱。箜篌是西域音乐流入中国的另一典型代表，大约在汉武帝时就已经传入。这是一种古老的弹弦乐器，甚至可以说是最古老的弦鸣乐器，可以上溯到两河流域的亚述、巴比伦人以及埃及人的竖琴。前边我们已经看到了很多漂亮的竖琴图像。除了埃及那种弓形竖琴，还有角形竖琴。你是否能把这种形象与现代交响



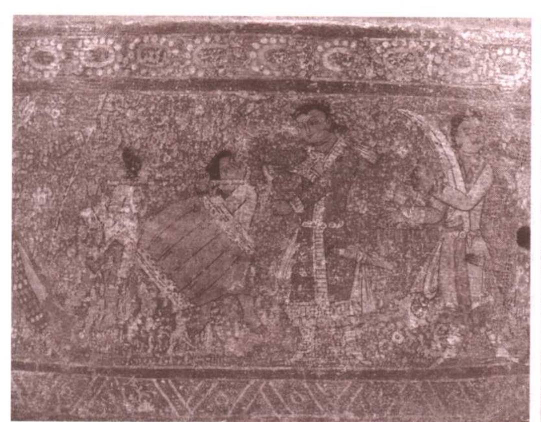
图79　埃及壁画中的弓形竖琴盲乐师

乐队中的华丽竖琴联系在一起？弓形竖琴主要流行于埃及和印度，现代可见的印度式遗存是缅甸的弓形箜篌，称“桑柯”或“弯琴”。唐德宗（780—805）在世时，曾由骠国（今缅甸）进献了这种弓形箜篌。这是弯杆上有绦轸的一种凤首箜篌，人们可以买到作为旅游纪念品的小模型。这种弓形竖琴随着佛教文化和天竺乐的文化波经过西域传到中原，在汉文史籍中被称为“凤首箜篌”，显见已是经过了改造。因为此前在今新疆境内库车的克孜尔石窟壁画中的弓形箜篌还更多是一个简单的弓形弯杆，下部的共鸣胴更像一个长葫芦。然而在中国，这种形制的竖琴仅被用于隋七部乐（开皇初公元581年后）、九部伎（605—618）的“天竺乐”，并没流传长久，另一种角形竖琴占据天下，史籍中称竖箜篌。

东汉时由波斯（今伊朗）传入我国的角形竖琴，也称箜篌。为避免与汉族

原有的卧式箜篌混淆，就各自称为卧箜篌和竖箜篌或“胡箜篌”。文献记载：东晋时天竺（今印度）送给前凉政权的一部伎乐中有这种竖箜篌。竖箜篌状如半截弓背，曲形共鸣槽，设在向上弯曲的曲木上，并有脚柱和肋木，张着20多条弦，竖抱于怀，从两面用双手的拇指和食指同时弹奏，因此唐代人又称演奏箜篌叫“擘箜篌”。《通典》记载：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，而两手齐奏，俗谓‘擘箜篌’”。根据古代壁画和文献记载，竖箜篌的弦有23根、22根、16根、7根等数种。出土于苏巴什古寺的舍利盒上有一个世俗乐舞队，其中有演奏竖箜篌的绝妙图像。(附图80) 图中演奏者穿着当地服装，两个小孩抬着一面大鼓，穿绿衣者正举手击鼓；箜篌演奏者把箜篌的脚柱插在腰带里，可以边走边弹。在他的身后还有一位演奏者弹弓形箜篌，虽然弧形弯杆部分的画面已经破损，但可以循着破损的痕迹看见一道隐约弯过前额到脸部左侧向回勾的圆头末梢。这种箜篌与竖箜篌的本质区别在于，源自西亚的竖箜篌共鸣箱在上方，而弓形箜篌的共鸣箱是在下方。在新疆佛教壁画中，弓形箜篌都与佛国人物乾闼婆有关，而竖箜篌都与供养菩萨或伎乐天相随。作为供养音乐，它的娱佛意味更多，可能更接近世俗音乐而更加受欢迎。从这里似乎可以看出一些弓形箜篌渐渐被淘汰的原因吧。

图80　舍利盒上的世俗乐队



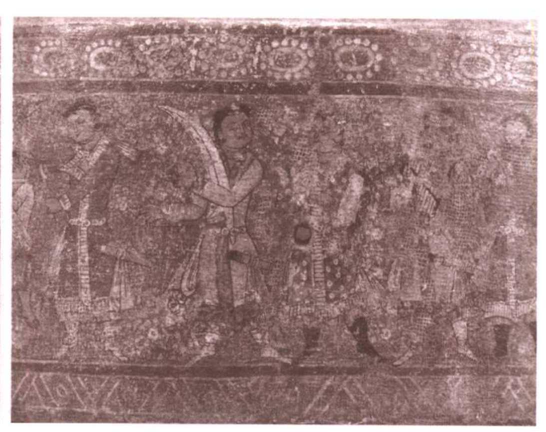




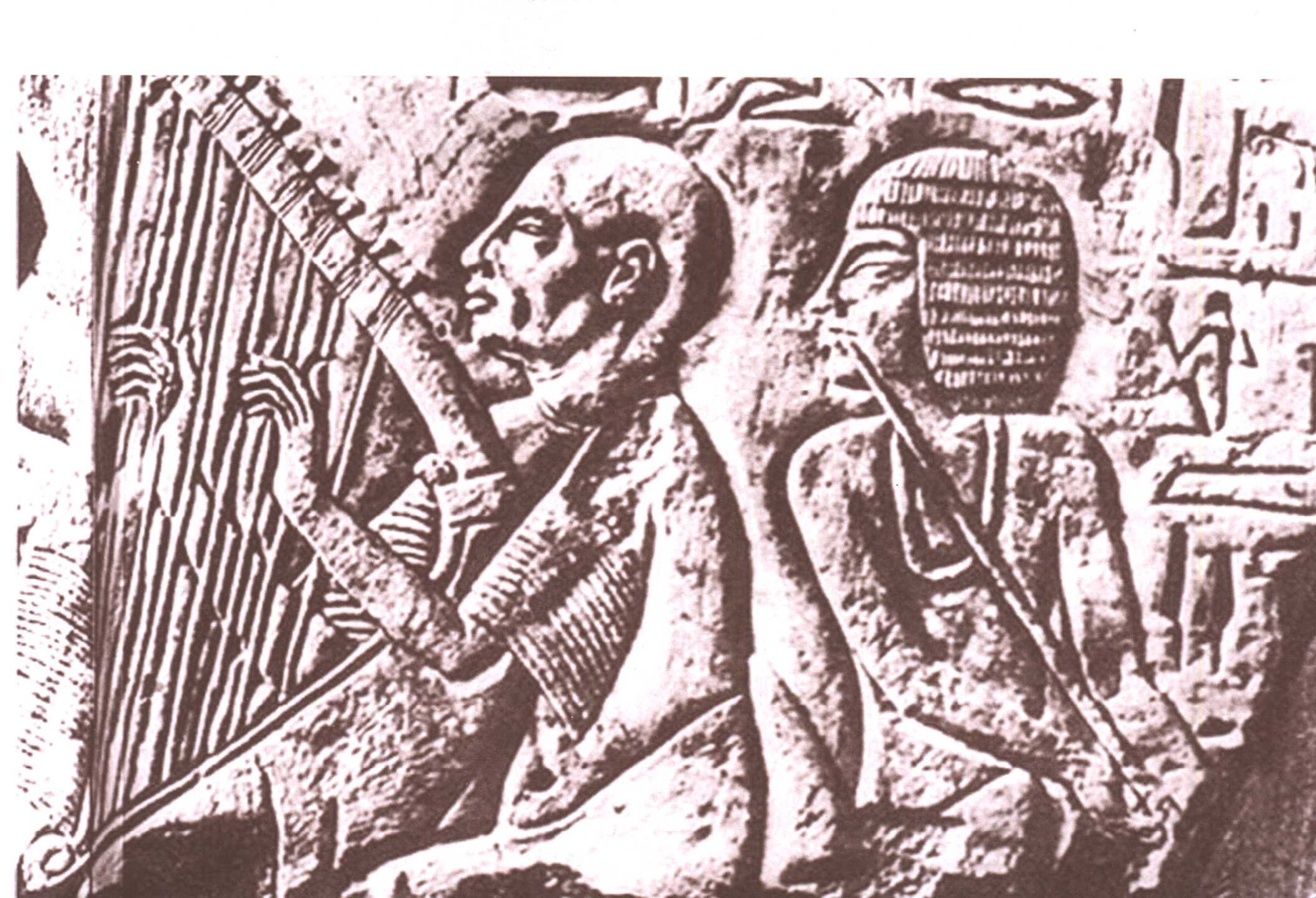
图81　波斯风格的竖箜篌

唐代箜篌的演技很高，流传也较广泛，李贺的《李凭箜篌引》被誉为唐诗中描写音乐题材的名篇。许多唐代诗人都有诗作，用美丽的诗句表达箜篌的演奏技巧和美妙音响。前边李寿墓壁画中也有一个醒目的竖箜篌，还有很多壁画、陶俑反映当时这一漂亮的乐器。箜篌在宋元两代继续流传，明末以后呈萧条趋势，后来则更为罕见，甚至失传达300多年之久。20世纪30年代，上海大同乐会曾制作了大箜篌、小箜篌和凤首箜篌，但由于历年战乱或其他原因，都未能流传下来。(附图81)

在介绍印度音乐时曾提到弓形箜篌在印度语中称“维纳”(vina)，后来在本土名存实亡，其名所指已变为一种棒式齐特琴类乐器了。而在埃及，当他们从亚述人那里得到三角形竖琴后，这种竖琴也迅速成为一种受欢迎的乐器了。新王朝后期亚洲女乐师活跃于埃及，三角形竖琴变成音乐生活中的主角之一是可以想见的。各种大大小小的弓形竖琴都有一个大而圆的底部音箱，这种结构决定了弓形竖琴难于在行进的乐队中存在。我们看到的所有弓形竖琴的图像，都是放置式的演奏。(附图82) 比较一下图80和82，可以很清楚地看出图80中那

具竖箜篌的轻巧。埃及音乐图像资料也显示了这样的趋势：在古王国、中王国时期以弓形箜篌（弓形竖琴）为主，而到了新王国的晚期，开始出现竖箜篌（角形竖琴）。而有希腊血统的托勒密一世本人和他的家庭成员都会演奏埃及乐器，竖琴从那时就开始向希腊渗透。许多图像资料反映出公元前5世纪时希腊人的音乐生活，其中的竖琴已经有一个弧形的共鸣箱在上方，与中国早期竖箜篌的不同之处只在于音箱的顶部。另外

图82　埃及盲乐师演奏深弓形竖琴和竖笛，公元前1570—前1320年



这种乐器有了进一步的改良，竖琴三角的开放一边多了一条肋边，从此，竖琴真的变成了一种三角边的乐器，越变越大，弦数越来越多，以至于音箱若仍置于上方，会出现平衡问题。在公元9—10世纪间音箱转到下边，弓形竖琴的灵魂回来了！现在见到的最早的图像资料是一幅800—900年间苏格兰装饰板上的线刻。自那以后，在欧洲各地出现的竖琴就都是这种共鸣箱在下方的形制，16世纪在意大利、西班牙还出现过交叉的双排琴弦竖琴。竖琴发展得越来越完善，最终形成现代竖琴的华丽形制。

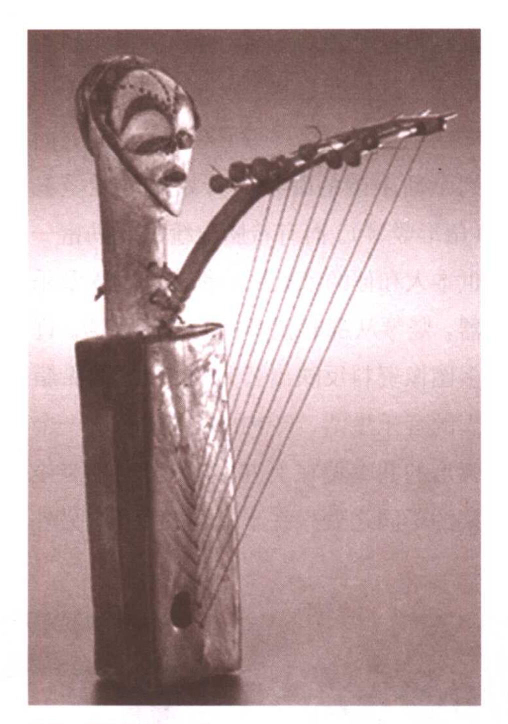


图83　非洲北部的gombi

如此这样梳理出竖琴的发展线：最初埃及竖琴由于音箱在底部，所以很早就有了巨型竖琴，当三角竖琴出现，因体态小巧，可以在各种不同场合演奏，特别适合于用在行乐的仪仗乐队中，所以很快就传播开来，取代了弓形竖琴。当音域加宽、体积加大的要求变得越来越重要时，乐器就必须改良，所以形成了集早期弓形竖琴和角形竖琴的合理因素而成的现代竖琴。历史就是这样，表面上反反复复，但相似的外表却有着不同内核。观中国箜篌的发展，在自信殷实的唐朝盛世，音乐文化上采取海纳百川般的开放态度，箜篌曾一度非常辉煌，而宋元以后就开始渐渐消失。一弦多音和多弦多音的齐特尔类乐器古琴、古筝更适合表达中国音乐一音数韵的音腔变化。而西方竖琴的发展一直朝着加大音域的目标，所有的工艺都是围绕着这个主旨而改进。任何一种乐器的变化或保持、接受或淘汰，都有非常充分的内部文化的理由，所以如果只从表面描述，就无法理解为什么在中国没有继续

使用这件漂亮的乐器，难免会产生些遗憾。当真正了解了竖琴在西方是如何发展起来的，反而启发我们更理解了古人的智慧选择。

竖琴类乐器在世界各地运用很广，但并不全是从美索不达米亚扩散开去的，有些奇特的形制完全是在当地的生态环境中自生自长起来的。比如流行于西非的kora和流行于北非的gombi（附图83），它们的形制介于竖琴类和琉特类之间，属于现代乐器分类法弦鸣乐器家族的竖琴—琉特类乐器。

二、拉弦乐器

拉弦乐器是弦鸣乐器家族中的后来者，但一旦产生，就成为一个运用最广、发展最快的乐器。已经有学者对中国弓弦乐器的发展做了非常精到的研究，认为中国弓弦乐器的先祖应该追溯到先秦始见于战国击奏的弦乐器筑。唐代开始出现用竹棒擦弦的琉特类二弦奚琴，得自住在辽西的奚人，这个族群到元代以后就不再见于记载。奚琴形似后来的胡琴，朝鲜乡乐中一直都在使用奚琴，与今日二胡不同的是音箱以木蒙面。根据朝鲜的古代文献记载，至少在15世纪末还用木杆擦奏。在中原，到了宋代改进为用马尾弓擦弦，并有零星的图像遗存；直到元朝才称为“胡琴”，但在元明时期还没有广泛使用。清代才真正是胡琴的时代。在中国，拉弦乐器除了有今天大大小小、皮面、木面的各式胡琴类，还有梨形音箱和板箱式多种拉弦乐器。特别不同于欧洲提琴类乐器的是，中国各族拉弦乐器还分有指板和无指板（比如胡琴类）两类。无指板类乐器因为在发声方面还具有可变张力的因素，而不同于西方的拉弦乐器，这个突出特点过去甚至没有在乐器分类法中体现出来，直到2001年，最新一版世界权威音乐辞典《新格罗夫音乐和音乐家辞典》才将其作为一个条目添加进去。

图84　朝鲜奚琴

宋以后发展起来的马尾弓拉弦乐器，使乐队中又多了一个成员，这些乐器不仅丰富了戏曲音乐，同时也促进了器乐音乐自身。器乐合奏形式从原来的鼓吹乐、锣鼓



乐、笙管乐扩充到有拉弦乐器的丝竹乐、弦诗乐等。

当先秦乐器筑由击奏发展为后来的擦奏，唐代出现了新乐器“轧筝”，形同弹弦乐器筝，却用一根竹片在弦上擦奏，后来又经历了木棒擦奏，在中国山东、广西、福建等农村还有同类乐器，有的甚至仍然用高粱秆、芦苇秆等擦奏。现在这种乐器仍保留在朝鲜音乐中，当然已经改为马尾毛。从中国现有的拉弦乐器看，与中亚、西亚及欧洲的拉弦乐器缺少渊源上的联系。

在欧洲中世纪时曾有过一种与轧筝相似的乐器，是现代齐特尔类乐器的祖母级乐器，现在用马尾弓，在有些个人爱好的圈子里仍在演奏，这乐器称弓弦索尔特里(bowed psaltery)，和另一种梯形拨弦或击奏齐特尔类乐器同名，而击弹的索尔特里琴是羽管键琴和楔槌键琴的远祖（附图85）。12世纪时，欧洲十字军战士在回家的时候，身上多了样乐器，这就是当时流行在中东和北非的弓弦乐器“rebec”，这件乐器直到今天还在阿拉伯地区使用，叫“rabab”。本来在阿拉伯，人们用匏壳做音箱，而在欧洲就必须用木头来做音箱，因为欧洲北部气候过于阴冷，葫芦不能生长。（附图86）在这幅图中，拉弦乐器和乌德一样，也是弯头，后来做工越来越精巧，也越来越像后世的提琴。

欧洲中世纪以后突然增加的乐器发明是生产力提高的直接结果，但并不等于所有发明出来的乐器都会被音乐生活所接受，最后有99%的发明要淘汰，剩下了根据声学原理而成组使用的提琴



图85 欧洲的弓弦索尔特里

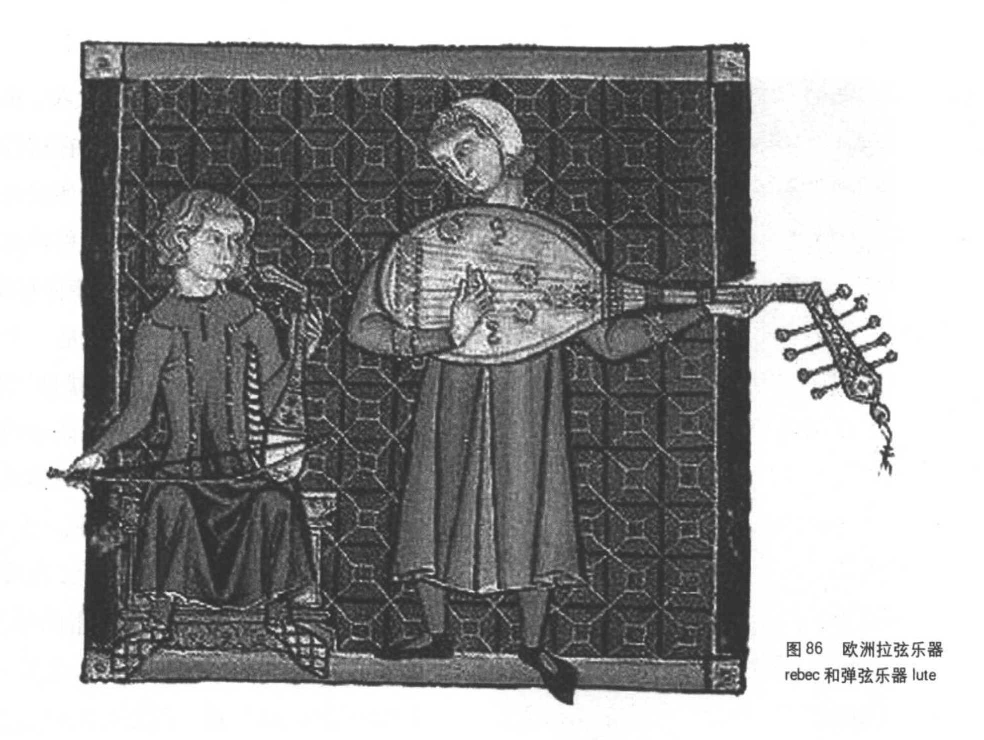


图 86　欧洲拉弦乐器 rebec 和弹弦乐器 lute

族，在后来的乐器发展史上占据首要地位，所有的乐章都要围绕着提琴族来思考。而提琴成为工艺史上的一个精品，也因为那时是制作乐器而不是制作商品。著名的安托尼奥·斯特拉迪瓦里（1644—1737）使小提琴制作工艺达到高峰。他的家族成员和瓜尔内里家族成员在他们的时代就是一些专心致志的工艺师，他们在一起喝酒聊天时交流技术经验，诸如有什么配制大漆的新方法，如何稍微改变一点儿音箱尺寸而使声音变得更好等。这样的闲聊是这些认真干活的人的最好学校，或者像我们今天的所谓研讨会一样，但没有任何功利目的，只是为了使制琴工艺更加提高。

印度、巴基斯坦、阿拉伯等国素有弦乐器国之称，以丰富多样的拨奏和擦奏乐器闻名于世，这些文化也由于伊斯兰扩张势力，通过拜占庭传到了欧洲广大地区。特别突出的一个特点是，许多弦乐器可能主奏弦只有二、三弦，却有许多共鸣弦。在今天新疆维吾尔族乐器中可以看到大量这种带共鸣弦的乐器，特别是在多兰维吾尔人的乐器中。

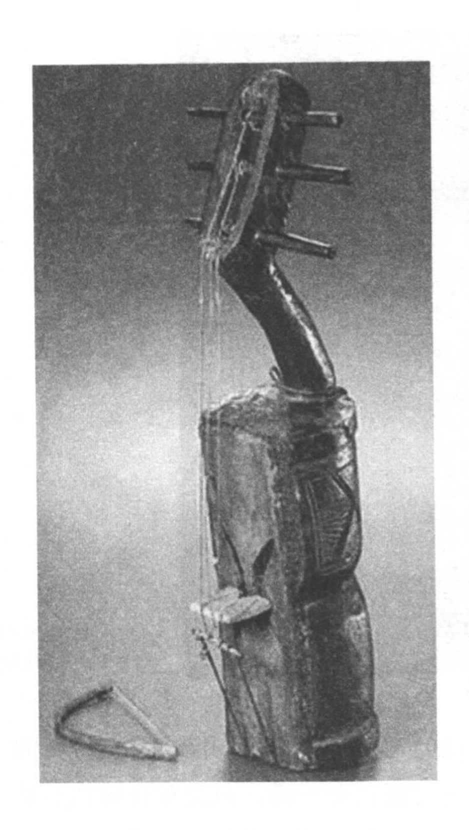


图87　西南非洲的弓弦乐器 cacoxe

非洲除了有些与亚洲有很密切关系的乐器，比如，弓弦乐器 rabab 可以追溯到波斯，经由中东甚至东南亚传到北非，也有在那块土地上产生出的非常独特的弓弦乐器，体现着他们的文化精神。(附图87) 图87中这件乐器与欧洲及亚洲大多数弓弦乐器不同，码子很高，没有指板，琴弦的可变张力在演奏中是重要因素。

乐器分类法把世界各地的形形色色的乐器按振动方式先分为四大类，再按结构、演奏方法等逐次区分，在这样的篇幅里也不可能逐一介绍，比如遍布全球的五花八门的打击乐器，有些你甚至分不清究竟是节奏乐器还是旋律乐器。印度尼西亚的甘美兰音乐就是一个例子。“Gamelan”原本的意思就是“敲、打、抓”，整个甘美兰音乐的乐队中绝大多数乐器都是击奏的，所以被形容为一种以打击乐器为主的合奏音乐。公元8世纪的一些佛教庙宇的浮雕上，已经出现了一些现今甘美兰音乐所用的乐器，如吊锣、铜排琴、木琴、竖笛、鼓等，但那时还都是单个的，并没显示出已经成组地形成乐器群，所以还不能说那时就已经有甘美兰音乐。而那时出现在印度尼西亚的佛教浮雕上的乐器除了以上提到的这些，更主要还是各种形制的琉特类弹拨乐器。从图像资料看，甘美兰音乐似乎形成于14、15世纪，但没有文献和考古资料证明。由于在东南亚地区，到处可见以锣为主体的乐队，用有音高序列的排锣和围锣作为主要旋律乐器，锣群文化成为这一地区音乐的典型标志，印度尼西亚的甘美兰音乐是这种锣群文化的集中体现者。

第九章
戏曲、曲艺的兴起

前边的章节介绍了歌舞大曲在中国唐代的兴盛,及其在政治上得到了仅次于雅乐的地位。可是,歌舞在脱离民众变为皇帝宴飨时的堂前艳乐时,也就脱离了广大人民无限创造力的支持。当它的艺术规模达到巅峰之时,繁荣之下已经潜伏着衰落,华丽的外表遮掩着内容的空洞,这是难逃的劫数。因为当它成为纯粹的享乐,形式上的奢华消费,就必然在内容上远离生活。某一天,作为恩主的朝廷轰然倒塌,堂前的笙歌曼舞势必化为飘舞的灰烬,只剩下些文人闲客为其发些哀惋之叹。新生的民间艺术种类代之而起,戏曲艺术应运而生,成为宋以后的时代特征,但戏曲的幼芽则早在汉代以前就已经萌生了。

戏曲艺术是一门综合艺术,包含歌唱、器乐、表演、说唱、舞蹈、百戏等诸多艺术的因素。从原始时期歌、舞、乐三位一体的古代乐舞,分化为诗歌、声乐、器乐、舞蹈等各自独立的艺术并都有达到高峰的代表性品种,再到形成新型的综合性戏曲艺术,这中间的分化、整合是一个漫长的过程。

第一节　城市文化是说唱和戏剧发展的助推器

汉代乐府收集民歌时，曾记录下一些长篇叙事歌曲。《焦仲卿妻》就是其中一篇，长达三百五十多句，一直流传到现在，即我们熟知的《孔雀东南飞》。还有《陌上桑》，有五十多句。这种长篇叙事的歌曲，由于其故事性的内容，可能已经不是一般的歌曲，而是要边说边唱的。虽然这只是猜想，但汉代说唱音乐已经成为很流行的民间艺术却是有字为证、有图为证的。《汉书·卷六八·霍光传》："击鼓歌吹作俳倡。"在四川彭山和成都出土的汉代和东汉说唱俑生动地证明了历史。汉代所称的百戏，其先声是先秦宫廷中的散乐，就是民间乐舞杂技，而且还有低级乐官来负责这一部分的演练和表演活动。汉代的百戏包括当时蓬蓬勃勃的民间表演，有角抵、杂技、幻术、武术、歌舞杂乐、俳优、说唱、杂技等。表演内容相当丰富，其中就包括扮演人物故事，还有活动的布景，这些都是后来戏剧的主要因素。张衡的《西京赋》和李尤的《平乐观赋》对这些民间表演都有精彩生动的描写。从张衡的描写中，可以看出百戏主要在室外进行，有音乐伴奏。随着历史的发展，戏剧的幼芽不断地成长。著名的鲜卑族叙事长篇《木兰诗》不仅是后来常用的戏剧题材，即使是在当时，这种用歌曲讲故事的形式，就具有说唱音乐的作用。北齐的"歌舞戏"是一种歌曲与舞蹈相结合的表演形式，见于史载的有《兰陵王破阵》和《拨头》两个作品，前者讲容貌俊美的兰陵王戴着面具指挥战斗的故事；后者是表演一个少数民族的故事，儿子悲痛地上山寻找父亲的尸体，杀了弑父的猛兽为父报仇。这种用艺术形式表演故事内容的方式，不正是戏剧的基本特征吗？隋、唐已经有了可以称得上是真正的戏剧的艺术形式，兼含音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白等形式。

在说唱、戏剧形成的过程中，佛教寺院的宗教节日和活动也起了很大的作用。南北朝时期（420—589）是佛教艺术发展的黄金时期，各地佛窟大兴土木，壁画、造像数量极丰，现实的音乐歌舞艺术如同壁画上的灿烂场面一样，也是盛况空前。寺院名义上是宗教中心，但同时也是公众娱乐活动的场所。到了唐代，戏场多数就设在寺院中，佛

教僧人们发展起来的讲唱变文使原来存在于民间的说唱音乐形式更加成熟并留下了唱本。

宋代工商业空前发展，促进了城市的繁荣，也促进了城市的娱乐生活，为音乐发展提供了更广阔的专业空间。市民对音乐的消费成为一个时代性的新产物，大城市的城里城外，建起了许多商品交易的集市，称为瓦子、瓦舍或瓦市。在这些瓦子里有专门的区域作为民间演出的场子，就叫“勾栏”或“游棚”。南宋时，仅临安一地，城内外就有瓦舍二十三处，其中仅仅北瓦一个瓦子内就有勾栏十三座，无论寒暑，天天都有演出。每逢年节和一些寺院举行的宗教节日，也有很广泛的民间艺术活动。民间艺人生平第一次有了在城里的专门演出场地，比起过去的走村串户，艺人们开始有了众多而且较为固定的听众，有的艺人终身只在一个勾栏中表演。但这样的演出环境不仅要求艺术水平要提高，艺术品种也要更复杂些，那种小曲儿、小段儿显然不能满足这些掏钱观看的人。要吸引住自己的观众，艺人要使尽浑身解数来提高自己的专业水平，讲唱长篇故事的形式最容易引起人们的兴趣，所以艺人们必须有自己的组织，有专人编写说唱的话本，还要提高自己的表演水平，增加炫耀技巧的成分。只有这样，才能在“且听下回分解”的告别声中，牵住观众的魂，第二天赶紧回到这里，抢占座位，洗耳聆听。所以说，城市促成了专业艺人和专业组织的形成，城市也促进了新的艺术形式的产生，对音乐艺术的现实性、艺术性、群众性、社会性、多样性都起到了推动作用。

第二节　说唱、戏曲的音乐

一、从唐宋曲子说起

民歌是来自民间百姓的集体创作，在流行的过程中，不断地得到加工改编。最优秀的曲调会流传很广，人们还会用最受喜爱的曲调来填进新词。这种被选择、推荐、加工的民歌，形式上更加精益求精，更加艺术化，已经脱离了最初的民歌形式，成为一种真正的艺术歌曲。在唐代，人们称其为“曲子”。曲子流传于都市中，得到市民和文人的爱好，形成市民音乐中的主要因素。曲子

不仅像一般民歌一样可以清唱，还可以用于说唱、歌舞等艺术形式中。经过了专业乐工和诗人的润色处理后，形式上得到发展和定型，某个特别受欢迎的曲调被经常用来描写不同内容。久而久之，原曲调的名称所具有的最初的标题意义已经荡然无存，只剩下曲调和原歌词的结构。后来在戏曲音乐中，这种可以填词的固定曲调被称为“曲牌”，唐代那些著名诗人都曾为这样的曲子填过新词。当时著名的音乐家也喜欢得到诗人写出的新词，有时甚至不惜出钱购买新词。而另一方面，诗人们也希望自己的诗被经常演唱。这就仿佛民意测验一样，如果自己的诗被选唱得多，就说明自己的诗是最好的。其实这种作词与演唱的关系在今天不还是这样吗？

用同一个曲牌来填写不同内容的歌词，音乐形式也要随之有所变化，比如原本是情绪热烈的曲调填上了有点忧伤的内容，音乐家会通过变奏使之适合新的内容。变奏有时会使音乐的形式也有些变形，然后新的旋律又引起歌词结构的互动，使用一些“减字”、“偷声”、“摊破”或“犯调”[①]的变化手法。就这样一点点的变化，原来齐言的五言或七言的歌词结构变成了长短句。这些被保留的曲调仍然沿用原来的曲名，如［折杨柳］、［后庭花］、［虞美人］、［懒画眉］等等。宋代模仿民间曲子的形式写作新词的文人更多，光史书留名的就有二百多人，而他们所填的词牌也已有将近九百之多。

宋代词人对词乐发展的作用不可不提，他们的文学修养带给词乐极高的品位。著名词人柳永一辈子与乐工歌伎保持亲密关系，创作了丰富的词作，至今存有204首，涉及词调153曲。他喜欢采用民间新声，自创新腔。由于他的作品在文学与音乐方面的完美结合，使人们感到琅琅上口，所以有“凡有井水饮处，即能歌柳词”的美誉。北宋、南宋唱词之风极盛，如今留下了一笔丰厚的文学遗产，音乐部分则留在说唱和戏曲中。总的说来，唐宋曲子的发展为戏曲和说唱奠定了丰厚的音乐基础。

---

① “减字”、“偷声”是在歌词节奏上简化或加繁的手法；“摊破”是在原调基础上加添乐句的手法；“犯调”的一般意义是把几个不同词牌的乐句连接起来，形成新的曲牌，还有一个意义是音乐上的，即转调。

二、从艺术歌曲到说唱音乐

宋、金、元时期音乐文化的发展以市民音乐的勃兴为重要标志。适应市民阶层文化生活的游艺场“瓦舍”、“勾栏”中演唱着叫声、嘌唱、小唱、唱赚等艺术歌曲，也可以看到说唱音乐种类崖词、陶真、鼓子词、诸宫调以及杂剧、院本的表演，种类繁多，争奇斗艳。

“唱赚”与“赚”

唱赚是曲子进一步发展后的形式，是用鼓、拍板、笛来伴奏的清唱套曲。由若干曲牌联缀而成。这种结构是后来戏曲创腔的主要结构形式，被称为“曲牌联缀体”。南宋初期有位艺人叫张五牛，他创立一种称为“赚”的歌唱艺术，这种形式非常特别，一直都用散板，刚一入板却突然结束了，所以被形容为“令人正堪美听，不觉已至尾声”。这样的板式特征显然被运用在后来的说唱、戏曲中。“赚”的曲牌有时也被用在唱赚中。(附图88)



图88　宋代唱赚图，四川广元县罗家桥南宋墓石刻

鼓子词

鼓子词是宋代的说唱音乐，它最终发展成现代鼓词。流传至今的宋代鼓子词是北宋赵德璘创作的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》一篇。讲叙张生和莺莺的故事，歌词有叙述性部分，也有抒情性部分，是散文和歌唱的交替进行，全篇一共轮流交替十二次，全部用一个曲牌《蝶恋花》。鼓子词由三人以上合作表演，一个讲说兼歌唱，其他人伴唱和伴奏，有管乐器和弦乐器。鼓子词更多用白话讲说，这样才能迎合市民阶层。

诸宫调

诸宫调是这一时期成熟起来的大型说唱曲种。其中歌唱占了较重的分量。与鼓子词相比，它由多种不同宫调的许多乐曲组成，而鼓子词在音乐上则相对简单，只用一个宫调的一个曲调，反复歌唱。诸宫调可以描写复杂的故事，营造复杂的场面，是大型、成本的长篇说唱音乐。编写诸宫调本子的人就是民间艺人自己，那些编书的文人还瞧不上这种下里巴人的东西。所幸在文人笔记中记下了首创者孔三传的名字。这位天才艺人孔三传是个在汴京瓦子勾栏中卖艺的，他把若干曲调分成不同的单元，每个单元有一到若干首曲牌，每个单元的调性不同，属于不同宫的系统，全部连接起来就变成多调性和多调式变化的长大作品。多调性是诸宫调在音乐上的突出特点，也因此而得名。由于每个单元的不同调性，可以配合故事内容有多种变化，所以可以讲叙长篇故事，这是短小结构的说唱品种所不能胜任的。根据残存的记载，约略可以看出诸宫调主要讲述历史故事，擅长描写战场和英雄。现在留下的少量诸宫调残本多为无名氏所作。《西厢记诸宫调》是一个姓董的书生创作的，因而作者被称为董解元①，是金朝金章宗（1190—1208）时人氏。《西厢记》文学上的内容和成就大家都很了解，而这本诸宫调在音乐上达到的艺术高度也同样非常了不起。全本诸宫调竟然用了多达14个宫调，全书共用了151个基本曲调，如果再加上变体，那

① 解元：明清科举时代，乡试称解试，解试第一名称为解元。

就多达444个曲调。想像一下，一个个体的演唱艺人，他要熟悉这么多曲调，还要有能力进行加工改编，并能深入表达以博得听众的好评，他的造诣何等高超。不知全本《西厢记》唱下来需要多长时间，可能也像现在的电视连续剧一样把观众弄得心急火燎地等着第二天的下一回。

南宋期间还出现了其他一些说唱形式，比如覆赚、陶真、崖词、小说、话本和金代产生的连厢词。但从音乐的继承和发展的主线来看，艺术歌曲唱赚为说唱音乐诸宫调的发展，做好了前期的准备，而诸宫调又为当时及后来的戏曲音乐的发展做好了铺垫。

三、戏曲粉墨登场

宋代是戏曲趋于成熟的时代。它的标志是南宋时的杂剧和南戏。

杂剧

杂剧兴起于北方，是当时各种伎艺中最重要的品种，包含三个性质不同的部分，称为“三段”。通常在演出时，总是两段或三段依次表演。第一部分是艳段，主要表演市民百姓的寻常生活；第二部分是正杂剧，表演复杂的故事情节；第三部分是散段，也叫“杂扮”，是滑稽搞笑的表演。北宋时期，杂剧表演只有前两部分，杂扮则是独立的节目。到了南宋，杂扮也被视为杂剧的正式部分了。在这前后的变化中，还有一点是很明显的，即在北宋时，演出前后都要有器乐演奏，前边称“曲破”，后边称“断送”，其实就是前奏曲和收尾曲。杂剧表演中还要穿插歌舞演出。但在南宋的表演中，就不需要歌舞助兴。这说明戏曲表演的独立性逐渐增加，已经可以独自撑起场面。前奏曲的作用可能就像现在的开场锣鼓，用以吸引观众。宋代的杂剧已经有角色的区分，有“末泥”、“装旦”、“副净”、“副末”、“装孤”五种，前边四种就相当于现在的生、旦、净、末、丑。杂剧是一种综合性很强的表演形式，而且关注社会生活，批评时弊，讥讽权贵，所以深受百姓欢迎。一部戏要演七八天，看起来也很过瘾。约在12、13世纪之交，杂剧的体例基本上以旦、末为主演，形成北杂剧（元杂剧）。随着蒙古灭金后，于1267年修建新大都城

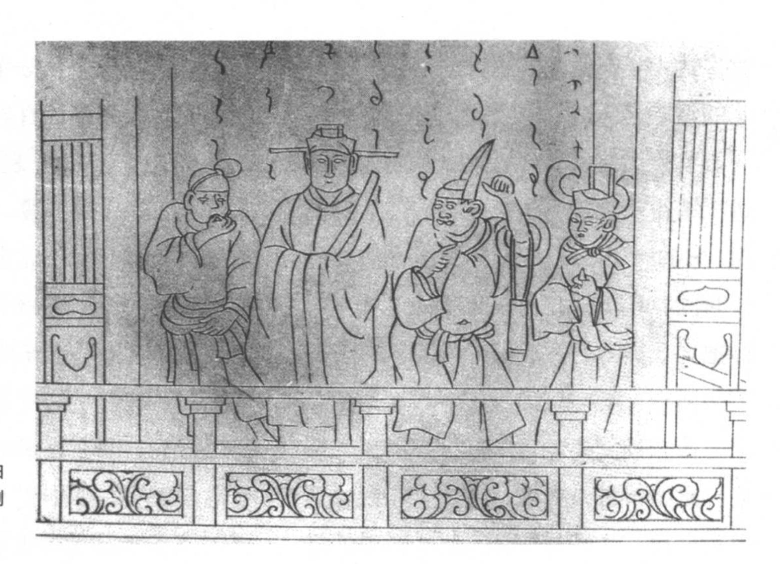


图89　山西芮城永乐宫旧址，潘德冲石椁杂剧线刻画，杂剧人物

（北京前身），这里成为新的艺术中心，许多文人都尝试杂剧的创作，留下了不少佳作。已知的剧本就有730多种，有确切姓名的剧作者约200多人，其中最著名的有关汉卿、王实甫、马致远、白朴等。元杂剧达到了高度成熟的阶段，不仅构成我国古代戏曲艺术的黄金时期，也是中国文学史上的一个盛期。

那时的北杂剧，一般是每本四折（即幕或场），全剧由一人从头唱到尾，其他人只是说白和表演，偶尔唱个小插段。这些规则，有时也有突破，比如王实甫的《西厢记》就达五本二十折。音乐承袭自唐宋大曲、各种当时的艺术歌曲和诸宫调，称为“北曲”。每折用一宫的若干曲牌联成一个“套数”，一韵到底，全本有四个套数，就有四个宫调。这种结构方式来自诸宫调，但它每套中曲牌的联缀却有一个大致的次序，意味着曲牌联缀趋于定型化。旋律风格比较刚健豪放，节奏较快，用七声音阶，主要伴奏乐器有琵琶等弹拨乐器和鼓、笛、拍板、锣等。（附图89）

南戏

南戏又称温州杂剧、永嘉杂剧，其音乐丰富而自然。最初只是一些民间小调，演唱时不受宫调的限制。后来发展为曲牌体戏曲音乐，还出现了组织不同

曲牌的若干乐句构成一种新曲牌的“集曲”形式。南戏在演唱形式上已有独唱、对唱、合唱等多种。宋元时，南戏主要采用流行于南方的曲调，所以也称“南曲”。当北杂剧在大都兴盛之时，南戏也在临安盛行起来。随着元朝统一中国、南北方政治文化上相互交融，元杂剧的影响也开始向南方发展，与南方戏曲发生交融。元杂剧对南方戏曲的影响，造成南戏（元明之际叫作传奇）的进一步成熟。元末明初，元杂剧开始衰落，南戏则得到突出的发展，出现了一系列典型剧作，如《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭》、《琵琶记》四大传奇。这些剧本经历代流传，至今仍在上演。当时南北曲的风格已经初步确立，以七声音阶为主的北曲沉雄，以五声音阶为主的南曲柔婉。

南戏的表演比较灵活，不要求一人主唱到底，剧中角色根据需要随时可以演唱，演唱形式也很多样，音乐以南曲为主。南戏还吸收了北曲的曲牌，创造了“南北合套”的演唱形式。从技术上说，这是把同一宫调的南北曲牌相间联缀成套；从音乐效果上来说，混合了南北方的不同音乐风格，使音乐的表情性更加丰富了。

元代戏曲艺术如此发达，能够激励文人研究总结戏曲理论，所以这时也出现了最早的总结戏曲演唱理论的专著，即燕南之庵的《唱论》，而周德清的《中原音韵》则是北曲最早的韵书，他把北方语言分为十九个韵部，并且把字调分为阴平、阳平、上声、去声四种，这对后世音韵学的研究以及戏曲说唱音乐的发展都有很大的影响。

第三节　明清时期新剧种、说唱曲种层出不穷

一、说唱

由于明清社会已经具有资本主义经济因素的萌芽，市民阶层日益壮大，音乐文化的发展更具有世俗化的特点。在这段时间里发展起来的新的说唱音乐曲种异彩纷呈。其中影响最广泛、艺术性最强的有南方的弹词、北方的鼓词，以及牌子曲、琴书、道情类。从戏曲和说唱的发展特征来看，大体上以地域为基本阵营。这种南北对峙的风格特征从古

到今地贯穿在各种音乐品种中。从先秦的《诗经》、《楚辞》，到汉魏南北朝时的“相和歌”，琴曲的“吴声清婉……蜀声躁急”，到宋元杂剧的北曲、南曲，地域环境、气候和生活习俗都在音乐中留下印记。明、清时说唱音乐的发展更是南北泾渭分明。

南方秀丽的弹词以苏州弹词影响最大。弹词的欣赏者主要是小市民和妇女，题材偏重于爱情故事。有单人表演、双人表演和三人以上的表演形式，最主要的乐器是琵琶和三弦。清代，苏州先后出现了以陈遇乾为代表的苍凉雄劲的陈调，以马如飞为代表的爽直酣畅的马调，以俞秀山为代表的秀丽柔婉的俞调这三个重要流派。1840年以后，弹词进入上海，女艺人增多，为了适应繁忙的城市生活和市民的需要，还开创了短篇演唱形式。

北方鼓词的前身就是鼓子词、词

图90　清人绘《妙峰山进香图》中鼓词说唱的场面



话，因演唱者边唱边为自己敲击板鼓掌握节奏而得名，用大三弦伴奏。以山东大鼓、冀中的木板大鼓、西河大鼓、京韵大鼓较为重要。鼓词的演唱特征很鲜明，说、唱讲究吐字行腔干净清晰，善于讲唱大型题材。由于历史故事演唱起来时间太长，清代就兴起了选唱精彩段子的“摘唱”、“段儿书”，也创作了些中、短篇鼓书。这和弹词创“开篇”、“拆唱”等短篇形式一样，都是为了适应市民的需要。由此也看出说唱艺术的灵活性。

弹词和鼓词都是先在农村发起，连最初的击节乐器可能都是一块破损的犁铧片，在一些小集镇上得到最初的演练。农闲时，唱些长大的故事满足乡民的娱乐，但最后的完善成熟还得通过城市这个熔炉。城市是苛刻的，听众来自各种阶层。城市苦力工人从牙缝中挤出点儿钱来书场听书，他要消费得物有所值。他对听书有极高的愿望，他要休息身心，也想享受点儿简单的娱乐，还想从历史故事、英雄故事或爱情故事中学到些人生道理……他直率的性情会让他听到不中意处立即大喝倒彩，丝毫不留情面。艺人必须小心侍奉，唯恐得罪这些听客。也有府衙官僚、文人酸客、生意人或挑担的小贩，这些人品位不同，习性不同，艺人们都必须照应到，稍有不慎，会砸掉饭碗，或者表演不佳，冷了场子，也同样丢了生意。所以，只有在城市，才会产生真正的“角儿”，他们把听来的各种曲调，无论南方的、北方的，选那精彩的片断加到自己的说唱中。歌唱技巧也在这个暗暗竞争的勾栏瓦舍中不断提高，翻高落低自由跌宕，最后能够让听众直感到“耳朵忙不过来，不晓得听哪一声为是”（《老残游记》）。也只有使自己的技艺炉火纯青，才能满足各路听众的要求。推动艺术发展的动力不只是艺人个人的艺术天赋，更主要的还是社会环境和生存需求。

明、清时可能已经有说唱种类260多种，其中音乐性强、有弦乐器伴奏的约有200多个曲种，其中大部分是在明、清发展起来的。除了各种各样的弹词、鼓词，还有牌子曲类、琴书类、道情类，每一类都有数十种之多。少数民族也有些说唱曲，如蒙古说书、白族的大本曲。

二、戏曲

如同说唱品种的增加一样，戏曲种



类也是层出不穷。若说元杂剧以剧作家多、剧本多标志着中国戏曲艺术的黄金时期，明清戏曲音乐则以声腔的传播为特点，出现了新的发展高峰。民间声腔是在各地民间音乐的歌唱方法中产生出来的。它们已经在民众生活中存在很久了，但真正被注意、被认识，则是因为在戏曲音乐中发挥了重大作用。它在文献中常常是和剧种一起被提起，但声腔是戏曲音乐的基础，与剧种有联系又有区别。

明初有海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔，其中昆山腔最初形成于元代，因善唱南曲的顾坚居住在昆山而得名，后又经江苏太仓魏良甫等人的改革，以曲调细腻流畅，发音讲究字头、字腹、字尾而赢得人们的喜爱。昆山腔通过杂剧、传奇之体，经过南北曲的汇流，形成了一时为戏曲之冠的昆剧，是一个兼唱南北曲，唱腔细腻婉转的剧种。曾经辉煌一时的杂剧和传奇现在都变身隐匿于这个新的剧种名下了。最早的昆剧剧目是明梁辰鱼的《浣纱记》，其余重要的剧目如明代汤显祖的《牡丹亭》、清代洪昇的《长生殿》等。

弋阳腔产生在江西，早于明代就已经传遍华北、华南、西南各地，以其灵活多变的特点对各地的方言小戏发生重要影响，各地小戏日益增多也皆因得此声腔的营养。弋阳腔虽然也是曲牌体，但却有了新的音乐发展，有些板式的变化，还加进些句末的帮腔，由众人合唱。音乐情调也偏于高亢热烈，这些特点在现在的川剧中可以明显体会到。明末清初，北方以陕西秦腔为代表的梆子腔得到很快的发展，它影响到山西的蒲州梆子、陕西的同州梆子、河北梆子、河南梆子。这种高亢豪爽的声腔，在琅琅的梆子伴奏下，响彻北方各省，经久不衰。梆子腔音乐发展以板式变化为特征，对很多剧种有深刻影响。晚清，由西皮和二黄两种基本曲调构成的皮黄腔，在北京初步形成，由此产生了影响遍及全国的京剧。至此，戏曲音乐的旋法结构就不只是从前代唱赚、诸宫调继承来的曲牌联缀体，还有充满动力性发展的板腔变化体。

戏曲和说唱从形式到内容都受到城乡的不同感染，最后在城市中得到专业化发展，并由于有机会借鉴其他艺术的长处，音乐和表演水准都在交流与竞争中提高。

第十章
欧洲中世纪以来的世俗音乐

第一节 中世纪到处漂泊的乐人和新奇的乐声

中世纪除了教会音乐外，还有世俗音乐。虽然世俗音乐任何时期都有，但其发达情况以中世纪最为醒目。现在最古老的世俗音乐是一些拉丁文歌词的歌曲，出自一群放荡不羁的僧侣。这些人在离罗马不太远的地方，过着一种漂泊不定的生活。作为僧人，这种生活方式当然为体面人所鄙视，但他们唱的歌曲却得到推崇，这些歌曲的手抄本被集结成册，歌词内容都是青年男子们感兴趣的永恒主题：酒、女人和讽刺。事实上他们更像是游吟艺人（minstrels）而不是僧人。11—13世纪时，当教堂内一片复调的颂歌时，一种与宗教仪式已经没有什么关系的单声部世俗歌曲（conductus）在教堂外产生了，他们的旋律都是新创作的，而不是来自格列高利素歌。

一、世俗歌曲和游吟歌手

中世纪演唱世俗歌曲的游吟艺人已经成为一个职业阶层，但这是受歧视、被社会排斥的一群人，得不到法律保护，不允许进入教堂。他们为那些愿意解囊的施主们用方言演唱一种史诗性的叙事诗，是有关英雄业绩内容的歌谣，旋律简朴。他们先用弓弦乐器演奏一段过门，然后用几个持续音伴着自己的歌唱，歌曲每一段前边都有一个新的过门。11世纪时，他们自己成立了乐师行会，既可以保护自己在社会上的一席之地，也可以提供专业训练，学习艺术规则、演奏技巧和新歌曲，可以称得上是"音乐学院"。游吟艺人作为一个阶层是不被常人理解的，他们不是作曲家，也不是我们所理解的诗人。（附图91）他们演唱或弹奏别人的作品，并随之起舞，但这些别人的作品通过他们的身体后，竟



图91　游吟艺人

像是变了魔法，在唱奏的过程中已经被改造或发挥成带着他们自己精神特征的版本。他们对现代调性的形成也很有贡献。他们本能地依照乐音吸引力的法则，通过几乎有规律地运用导音，使乐句的结尾显得柔和。因为他们的记忆力极好，通常先背熟歌曲，然后按自己的方式处理演唱，再口口相传，于是同一首歌曲就会有不同的版本，这在没有乐谱的时代是很自然的。后来被保存下来的吟唱诗人曲集和旋律就有数千首之多。可以说，他们的职业传统和技艺推动了西欧世俗音乐中吟唱诗人的发展。而且，事实上，不管演奏家们愿意与否，必须承认，在这些游吟艺人中产生了最早的器乐大师，他们就是现代演奏家的鼻祖。他们也像中国宋代那些不在勾栏中表演的"路歧人"一样，总是去赶赴一个又一个乡村集市，最关键的是，他们为这个世界提供了比格列高利圣咏更愉快的歌唱。

在法国出现的"吟唱诗人"(Troubadour)多半是一些上层社会的人士，他们自己作词谱曲，主要交给职业性的游吟艺人（minstrels）演出，有时也自己演唱。这点和中国唐代的诗人们有点儿像。演出时常常带有弦乐器伴奏，比如小型的竖琴或有共鸣弦的古提琴等，那是优雅身份的象征。这个社会就是这样荒谬：作为职业，唱歌奏乐的游吟艺人是被鄙视的一群人；但对那些把音乐当作装点的人，音乐却是风雅之物。在13世纪末，法国吟唱诗人的艺术越来越多地在有教养的中产阶级市民中流行，并不只限于贵族阶层。这时期在德国，也开始出现了专唱爱情内容的"恋诗歌手"(Minuesinger)，他们的社会背景与法国的吟唱诗人相似，但唯一不同的是，他们常亲自演唱自己的作品，而不是交由其他艺人演出。到了15世纪末至16世纪初时，出现的"名歌手"(Meistersinger)事实上是爱情歌手的延伸，不同以往的是，名歌手多属于中层阶级的人，他们并不到处游荡，而是有组织的团体，分属小商人和手艺人的行会，他们的音乐皆依严格的法规创作，曲式多为分段式。主要的名歌手有汉斯·萨克司（Hans Sachs，1494—1576)，瓦格纳的乐剧《纽伦堡的名歌手》就是有关这位鞋匠的故事。



图92 轮擦琴organistrum

二、乐器使音乐品种增多

随着世俗音乐的发展，舞蹈和歌唱与乐器有密切的联系，从一些文献中可以知道，早在13世纪以前就有一套舞蹈音乐的器乐曲目，不清楚究竟是什么乐器。鼓是不用说了，13世纪时就开始应用，主要是为唱歌和跳舞打拍子。风笛也是一种普遍演奏的民间乐器。罗马的里拉琴长久以来就是人们的最好伴侣，一直用到中世纪。竖琴于9世纪前不久从爱尔兰和不列颠引进欧洲大陆，继而变成欧洲音乐生活中的典型乐器；10世纪有一种当时最主要的弦乐器organistrum，这是一种轮擦乐器，体积大得要两个人演奏，有三根弦，弦下有一个转轮摩擦发声。转轮有一个曲柄设置在琴体外部，在琴体的另一半，弦进入音箱内，有12个木按键，根据毕达哥拉斯律制设置在琴弦的12个振动节点上，从琴外部按木键而发出不同的音高。13世纪时，这种

乐器增加到5弦。由于早期的organistrum只有图像资料（附图92），因而无法了解调弦方式。但在15世纪，一种叫赫迪－格迪（hurdy-gurdy）的乐器取代了大轮擦琴。事实上，赫迪—格迪就源自organistrum，仍是轮擦乐器，但共鸣箱和轮擦部分是一体的，右手按键，左手摇手柄。这种通过操纵机械装置产生的力学转动使转轮擦弦发声的乐器，得益于当时发达的手工业。在11世纪，西欧就成立了手工业行会和商业行会，这种制度有助于保护和积累经验，一时间，手工业技术水平有高度发展。前边提到过的管风琴和这件弓弦乐器在命名上都有"organ"（机构、器官），表明这个时期在乐器结构的发展方面有一个突出特征，即将不同的技术方式和工艺结构结合在一起。在这样的技术要求下，一个人，一种独立的传统技术是不够的，行会下的手工作坊是最好的制作者联盟。同时，如果没有社会大量的需求，作坊也就维持不下去。还是前边提到过的，有了越来越多的订单，作坊的形成和增加就成为必然。竞争也促使了工艺技术的更加完善，乐器被这些工匠们改进得越来越好。这种乐器制造业的发展如同中国7、8世纪时斫琴术的发展，都是时代的必然。

中世纪最主要的乐器就是管风琴，因为在教会音乐盛行的时代，管风琴是最常担任伴奏的一项乐器，从9世纪开始就在欧洲各地使用。这时期出现的管风琴有教堂用的大管风琴，还有家庭用的小型管风琴、弓弦乐器rebec等。此外，中世纪的世俗音乐家们，大都沿用古希腊时期的琉特琴（lute）伴奏，游吟艺人则使用小型的竖琴。其实，对14、15世纪的器乐很难准确无误地加以介绍，因为那时候的人们，从来不在音乐手抄本中注明是用声乐还是器乐，更不用说具体指明是什么乐器了。人们可以根据自己的喜好或惯例使用某种乐器来演奏作曲家写出来的音乐。注意！那时已经有专门的作曲家了。

在户外演出的音乐活动中，比如舞蹈或特别的节日和典礼，需要声音响亮的乐器，14世纪时所说的高音和低音乐器并不是指音高而是指响亮度。这时的乐器种类已经大为增加，用得最多的低音乐器（声音小的乐器）有竖琴、vielle（轮擦提琴）、琉特琴、psaltery（索尔特里琴）、portative organ（便携式管

风琴）、横笛和竖笛；高音乐器（声音大的乐器）有肖姆双簧管、cornett（木管）、拉管小号和sackbut（萨克布号）——现代长号的祖先。打击乐器包括定音鼓、小钟和钹，这些都是当时在各种各样的合奏中常见的乐器。当时比较流行的音色是清澈、明亮或尖锐的，没有像后来按照音色归类成族的做法那样更热衷于音色的对比。14世纪还创造了最早的楔槌键琴和羽管键琴等键盘乐器，但似乎到15世纪才被普遍采用。14世纪末在德国还发明了一种踏瓣键盘乐器，它的音栓机械装置和另外加一个键盘的做法是15世纪初期的成就，这一类乐器的出现当然和当时欧洲科学技术的迅猛发展分不开。

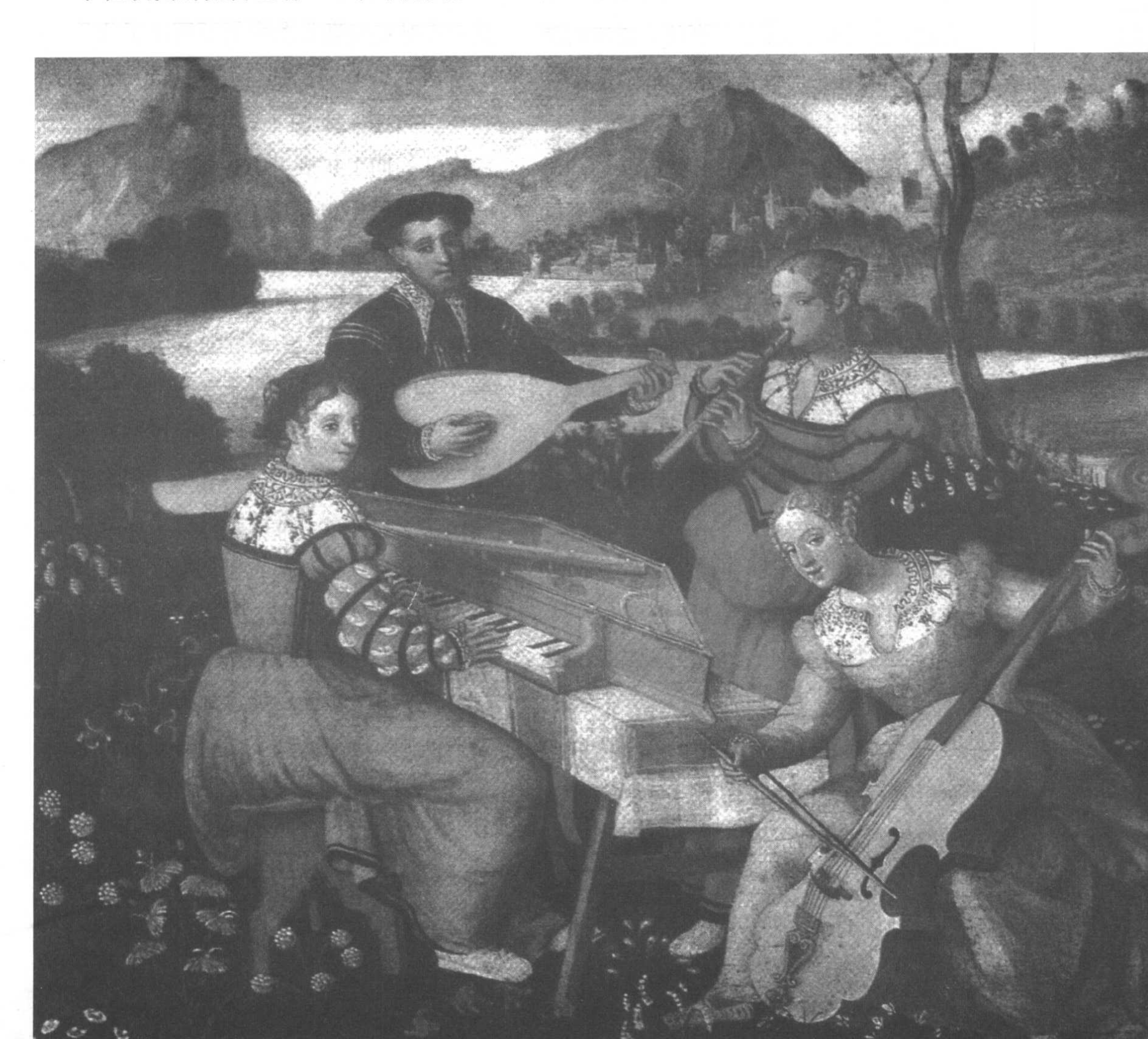
16世纪的各式各样的乐器中，有两个重要而有趣的现象：管乐器的数量和花色品种异常繁多，而且乐器是分族成套制成的，因此从低声部到高声部的整个音域可以获得统一的音色。例如，高、中、低音俱全的3支到8支一套的长、短笛或高、中、低音俱全的维奥尔琴（viol）——现代提琴的前身，相应于从男低音到女高音的完整的一“族”人声。16世纪时的低音乐器和它们的现代相应乐器相比，声音要柔和一些。维奥尔琴在结构细节上与现代弓弦乐器小提琴族还有许多不同之处：琴颈上有品，有六根弦，调音也和现在不一样，声音比较优美清纯，不那么紧绷，演奏时不用揉弦。很显然，在乐器成组的认识方面，那时已经有了很强的声学观念，乐队合奏对音色和谐有很高的要求，并显示出一种发展合奏的风尚。这时期乐器发展的成果，为后来交响乐发展奠定了物质基础。

偏爱柔和、丰润音色的风气也推动作曲家创作独奏曲，因为在一件乐器上演奏，可以保证全曲整个音域的音响、音色统一。管风琴也努力改进，增加了可以控制音色和音量的独奏音栓和较轻柔声音的音栓，声音变得多样化。到1500年前后，教堂大管风琴实质上已与我们今日的管风琴相去无几。在德国和低地国家应用脚键盘要比其他国家早得多，这大概可以归因于工艺制作技术的发达。我们今天所说的“德国制造”代表着精致、高质量，这种品牌名声当然不是一蹴而就的，由来已久的技术领先使他们在15世纪就开发了钢琴的脚键盘。中世纪的便携式管风琴在15世纪后就消亡了，但是16世纪出现了小型固定式管风

琴，包括声音尖细刺耳的簧管小风琴。

中世纪末期，音乐突飞猛进地发展，教堂已经不是唯一提供音乐的地方了，人人都可以手持弦乐器随意作曲，琉特琴是文艺复兴时期最最风靡的家庭独奏乐器，就像后来的家庭钢琴。琉特琴在欧洲的流传已有500余年历史。16

图93 室外音乐会



世纪结束之前是琉特琴的黄金时期，常常用昂贵的材料制作，尺寸不一，做工精致。西班牙形式的琉特琴叫作vihuela da mano（比尤埃拉琴），琴体为吉他形，是西班牙文艺复兴时期第一种弹拨乐器。标准的琉特琴是梨形的，它有一根单弦，五根复弦，琴颈上有品，弦轸槽向后弯成直角，通常的演奏方法是用手指拨弦。用它可为歌唱伴奏，也可用于重奏中，后来它被曼陀琳取代。琉特琴演奏者用一种特殊的图表记谱，记谱符号不是用来表示每个音的音高，而是表示手指需要在弦上的哪一点上按下以便发出需要的音高，这和中国的古琴谱有相似之处。也有供维奥尔琴和键盘乐器用的图表谱。（附图93）

三、中世纪的创作和音乐的国际化

14世纪音乐创作的兴趣明显从圣乐转到世俗音乐，纪尧姆·德·马肖（约1300—1377）继承了法国北部吟唱诗人的传统，写了许多行吟歌和叙事歌谣，他最重要的成就是发展了叙事歌（cantilenas）风格，形成了一种体裁形式。他的典型配合是男高音独唱或二重唱加两个下方的器乐声部，有两个人声声部并各有歌词，称二重叙事歌。严肃作曲家对器乐的兴趣日益增长，而此前，乐器只是参加圣乐合唱来烘托人声。器乐创作的独立风格和独立形式渐露端倪，音乐手法变得更加丰富多彩，尤其是节奏手法变化多端，更加自由，甚至在某些晚期作曲家笔下写出了几乎无法演奏的节奏。在追求创作技巧、对和声组织越来越多的主观意识以及在人声声部的向上扩展的世风影响下，音乐的超国界风格也开始了，原本各不相同的意大利和法国的两种音乐风格渐渐融合，并很快受其他潮流的影响而更为多样化。15世纪，音乐继续向着国际化发展，这回轮到英国作曲家来为国际风格作贡献了。他们的音乐与民间风格息息相关，与欧洲大陆的发展相反。他们更倾向于主调音乐，希望制造更丰满的声音，配上三度、六度的和弦织体已经变得习以为常了。那时，听众们听到的经文歌（三声部的复调合唱，上两声部歌词不同，后来甚至发展为用拉丁文和方言同时唱，更加反映了当时音乐世俗化发展的世风），旋律都优美清新如同民歌，所有的声部都谐和地融为一体，这

就是当时英国音乐的特征。

虽然就流传的乐谱而言，从1450—1550年这一期间主要是复调声乐时期，但还是有大量乐曲是单用乐器演奏的，中世纪的手稿中很多含有cantilenas，即轻快的抒情短歌或器乐曲。由于人们在那时喜欢背谱演奏或即兴演奏，很多舞曲、号角曲等形式的独立器乐曲就没有流传下来。1450年后仿佛器乐曲突然增多，其实这是种错觉，只能表明那时器乐音乐开始更多地被记写下来。这一事实反映出器乐家的地位有所提高。中世纪时，人们对大多数器乐演奏家抱有轻视或恩赐态度。这种观念和态度与古代中国、印度是如此相像，正好说明这也是阶级社会的特征之一。世俗音乐本是民众的娱乐，当它发展得越来越专业化，艺术性越来越高，也就变成供人享乐的。于是有些人是靠出卖这种艺术能力为生，有些人购买甚至霸占这种艺术品供自己享乐。

音乐一旦从教堂出来，回到乡间集市和市井，便得到突飞猛进的发展。各种完美的乐器被制造出来，各种乐器在一起演奏，音乐形式的变化变得空前丰富。即使15世纪以后乐谱陡然增多，手写的和印刷的资料也绝对不是这个时期的全部器乐曲，因为那时仍有大量的即兴表演；这个时期的很多已记谱的器乐曲（有些声乐曲也是如此），在表演时也用即兴装饰音来润色。所以记谱和实际演奏效果并不完全相同。

到了中世纪后期，音乐主要是受勃艮第乐派（Burgundian School）影响。勃艮第乐派是从勃艮第帝国中衍生而来的。从12世纪起，宫廷已成为歌唱家与器乐演奏家聚集的地方，而王族们为建立繁华强国的形象，都纷纷兴建大教堂，并大力发展音乐、艺术等文化活动，于是，这些大教堂就很自然地成为音乐艺术中心。在14世纪末至15世纪末，当时勃艮第王朝（自11世纪已存在，领土包括瑞士西部、巴黎东南部等地域，于14世纪脱离法国管辖独立，并伸展至法国北部、比利时以及荷兰的一些地方）的王侯菲利普（Philippe le Bon，1419—1467）和查尔斯（Charles le Temeraire）极力保护和推广音乐，使法国坎布雷（Cambrai）地方成为当时十分重要的音乐活动中心，并对其他地方的音乐发展产生重大的影响，代表作曲家有前边提到过的杜费和班舒瓦

(Binchois)。有位诚实的理论家在1475年前后写书告诉我们，荣誉和钱财的报酬如此之高，足以刺激天才的焕发，以至于在他的时代，音乐就像“一门新艺术，源头在以邓斯泰布尔为首的英国，在法国则是他的同时代人杜费和班舒瓦”。这两人的突出贡献是重新整理了当时紊乱的对位法作曲技巧。勃艮第王室一直都在维持一个小教堂，供养了一批作曲家、歌唱家、器乐家，这些人为都会仪式提供音乐，也为宫廷世俗娱乐服务，随着主人出行，在任何需要音乐的地方提供音乐表演。15世纪初主要从法国北部征集音乐家，由于菲利普和他的继任者查尔斯多数时间都在北方，在他们宫廷内的音乐家大多来自北方佛兰德和低地国家。菲利普还供养了一批游吟乐手：喇叭手、鼓手、轮擦提琴演奏者、琉特琴演奏者、竖琴演奏者、管风琴演奏者、风笛演奏者和肖姆双簧管演奏者。这些人国籍不同，而且经常流动，国际性开放氛围更强，促使音乐风格越来越超国界，越来越趋同。由于他们音乐上名声大振，影响渐渐扩展到欧洲其他宫廷。许多乐师希望到勃艮第的宫廷去供职，还有许多乐师曾在那里供过职，现在为其他王宫服务。勃艮第乐派就这样渐渐形成、扩大，影响一代之风气，也为后来欧洲艺术音乐的发展奠定基调。

杜费和他同时代人的作品保留在大量手抄本中，这些抄写于1460年左右的手抄本和今译本在很多国家博物馆、图书馆中珍藏，而出版物中也常常可以看到。像我在前边提到的，甚至可以在互联网上听到教堂里仍在歌唱的杜费和他前后作曲家的作品。

第二节　文艺复兴时期的器乐

人们在15、16世纪，突然被重新发现的古希腊罗马文化震惊了。古代先哲们在他们的著作中所阐述的那种让人产生激情的音乐怎么在自己的音乐生活中听不到呢？这时的音乐已经发展得非常高深了，许多新乐器问世，复调音乐和对位技巧那么令人眼花缭乱，可就是不能打动人心。是什么地方错了？于是人们根据古代哲学家、诗人、散文家和音乐理论家在他们的著作中所记述的，去思考音乐的目的究竟是什么。其实这不

仅是对音乐的考问，而是整个时代、整个社会都在讨论的有关人文关怀的问题。这是一个古代学术，特别是语法、修辞、诗歌、历史和伦理学全面复兴的时代。有思想的人们用古代标准去衡量自己的生活、艺术作品、习俗、社会结构和政治结构，反观出现实中人本身的失落。中古时期的人们致力于探索灵魂，而在这个文艺复兴的时代，人们热衷于自我个性的了解，甚至展示出他们的个性。因此，中古时期"颂赞人们等于颂赞上帝"的观念，到这时转变为"人是被赞美的创造者"。这种重视人类主宰自然的能力和独立精神，争取个人在现实世界中的地位和发展，其底蕴就是人文主义（humanism）。

事实上，在这场文化与艺术的思考中，在这场如火如荼的文艺复兴运动中，音乐是较晚被触动的。人文主义对音乐所产生的最重要的影响是使它与文学艺术的关系更紧密了。古代诗人与音乐家一体的形象对当时诗人和作曲家都产生了极大吸引力，他们开始寻找共同的表现目标。诗人更关注诗歌的音响，作曲家也更着意地去模仿诗歌的音响。诗歌的标点、句法、意义和形象都激发作曲家对音乐结构、动机、织体以及音结合的原则有了更多想像。在创作的时候，作曲家更多思考的是如何用音乐把歌词的意义表达出来，遵循语言的节奏，把语音和音高及节奏协调起来，这样才不会让美丽的诗句淹没在旋律的游戏中。这种观点上的变化使音乐能够直接感染听众，更富有内涵。不过这种变化是在经历了大致从1450—1600年整个文艺复兴时期才形成的。这种音乐上的革新在各个国家程度不同，缓急不同，所以没有人能描述文艺复兴时期的音乐风格是怎样的。只能说，音乐在这个文化运动中，受一种心态、观念的影响而在音乐技术上积极探索创新，使音乐恢复了它曾经有过的荣誉和尊严。还有一点对于文艺复兴很重要，那就是中产阶级财产的迅速增加。如果没有经济地位的独立，音乐就不能走出中世纪的城堡，来到世俗家庭中。作曲家也不可能被允许把放纵在乡间尘土中的舞蹈音乐融入自己的作品中。（附图94）

一、器乐与声乐的关系

从开篇就已经声明，我并不想罗列



图94　文艺复兴时期农民的舞蹈

史上有名的作曲家、作品，但也无意回避必须提到的一些具体的人和作品，因为他们在音乐史的进程中起到过直接的推动作用。在这个时期，作曲家和作品猛增（又一次的错觉，实际上是因为印刷品的增多而留至今天的作品显得极多），音乐表现手法也日趋纷繁，各种声乐、器乐体裁、新曲式日益增多。

文艺复兴时期的俗乐开始于15世纪，而后慢慢地发展，扩大地域，演变出一些新的曲式，造成了新的风格出现。大约于15世纪末，俗乐的发展在意大利开始，首先出现的称为“Frottola”（佛罗托拉）的短歌曲，是源自意大利北部的一种舞曲，结构多以和弦式处理而非对位式，具有民歌风格。

大约在1530年产生的与佛罗托拉性质相似的一种乐曲，称为牧歌

(Madrigale)，是社交乐曲而不是音乐会作品。最初它只是在各种高阶层的社交集会上，圈子内的贵族业余歌手自我陶醉的消遣，因此歌词的文学性很高，并成为牧歌的特色。“Madrigale”被译为“牧歌”（词源可能来自意大利方言Madregal“简单”），如果要顾名思义，那它和牧童或放牧毫无关系，更多属于室内乐性质。

要说它的缘起，差不多始于13世纪末，甚至更早。起初，牧歌只是为当时盛行于意大利和欧洲的抒情诗配乐，是短小的分节歌形式，所以也称“小曲”、“情歌”。16世纪时采用通谱体为短诗配曲，和14世纪的牧歌名同实异，已经变成意大利世俗音乐中最重要和最有影响的体裁。16世纪的拉索斯、帕莱斯特里那、约斯坎、加布里埃利都曾经倾情投入创作，特别是在以后蒙特威尔第的作品里，多愁善感的牧歌有时会变得激情跌宕、雄浑有力。这样的倾向，一直延续到了18世纪莫扎特的小夜曲和舒伯特的即兴曲（Impromptu）。

牧歌使意大利第一次成为欧洲音乐的中心。16世纪后期，开始雇用技艺精湛的专业歌唱家小组为集会的宾客们消遣。大多数牧歌唱词的题材是多愁善感的，歌词高雅严肃，多半是名诗人所作。音乐上充分体现了当时作曲家力求音乐与诗歌气质相合的理念，他们总能想出巧妙的办法把诗歌所具有的严肃、高雅融在音乐中，把它的意境和激情传达给听众。他们挖掘出诗歌中元音、辅音和有声音节的音乐元素。其实这种创作方法比较类似于中国明代昆曲“水磨腔”所讲究的“字正腔圆”、“转喉押调”、“一字数转”，就是要在语言的声调中挖掘出所有的音乐因素。起初，牧歌是供人声在室内演唱，多半是四声部，16世纪中叶以后，五声部成为惯例，最多甚至达到八个到十个之多。器乐重叠或取代某个或某几个声部是常见的事。

英国世俗歌曲的盛期与欧洲大陆各国相比姗姗来迟。但英国牧歌在16世纪最后十年中发展旺盛，与意大利原型不同的是，英国牧歌更注意音乐结构，有学者形容为“专注于纯音乐手法，不愿像意大利人那样跟着歌词随心所欲地分裂作品。英国牧歌作者首先是一个音乐家，他的意大利同行往往更多的是剧作家”。英国作曲家们写了许多牧歌、芭蕾歌、小歌，后两种体裁也是来自意大利，

图95　16世纪的尚松，琉特琴、长笛和歌唱

是轻快整齐的主调风格的歌曲。

在法国和低地国家，起源于11世纪的方言歌谣“尚松”（chanson）在16世纪仍兴旺不衰，但牧歌对法国音乐的影响也很明显。在16世纪后期，法国也创作了许多巴黎尚松风格的主调音乐作品，多样的节奏从歌词的每一细微差异和重音中跃然而出。德国人也在这场牧歌席卷欧洲大陆的氛围下创作了富于青春气息的牧歌作品。在他们的作品中，有稳妥的和声结构和清晰的曲式，显示出潇洒的旋律线条，这是不同于复调的突出之处。（附图95）

16世纪刚开始时，器乐曲在风格和

表演方面仍与声乐曲息息相关，以上所提到的各种歌谣、舞蹈歌曲都有器乐伴奏。16世纪初以来在欧洲大陆流行的琉特琴和维奥尔琴在为独唱伴奏时，虽然总是从属于人声，小心翼翼地不要盖过人声，但还是有一定程度的节奏独立性和旋律独立性，乐器可以用来重叠或取代世俗的和宗教的复调作品中的人声。渐渐地，源自声乐的器乐作品独立出来，开始只是对所伴奏的牧歌等世俗歌曲作些改编，加点装饰音，到16世纪末，旋律装饰技巧达到很高的水平，在声乐和器乐表演中都有应用。原先，装饰音只是即兴表演，但随着时间的推移，作曲家们开始把装饰音写出来，成为巴罗克早期器乐写作中许多细节的滥觞。这种把歌曲改编成器乐曲的做法，直到今天也是很常见的。

意大利语有一个音乐词汇反映了这个声乐向器乐化转变的过程：坎佐纳(canzona)，意思是“歌曲”或“尚松”，器乐坎佐纳叫作“演奏的尚松”或“法国风格的尚松”。坎佐纳可以重奏也可以独奏，是独立器乐形式的重要历史发展结果。作曲家最终把坎佐纳发展成为重奏坎佐纳，继而在17世纪发展成为教堂奏鸣曲。管风琴坎佐纳则是赋格的先驱。

二、器乐曲的发展

文艺复兴时期的舞蹈风靡四方，因此16世纪的器乐曲中相当一部分是用琉特琴、键盘乐器演奏的舞曲。在中世纪末期，器乐为舞蹈伴奏还处于即兴表演阶段，但此时已被用符号谱或分谱形式记写下来，成为专用于舞蹈的乐曲。从已经发表的曲集中可以看出，这些乐曲与它们的作用相称，有清晰突出、相当规则的节奏型和明显的段落。舞曲一般是两首一组或三首一组，这就是后来舞曲组曲的前身。

16世纪的舞曲开始脱离为舞蹈伴奏的目的而发展成风格化的舞曲，虽然保留舞蹈的特性节奏和总的轮廓，但不是为舞蹈而创作的，当然也不是为舞蹈而用了，就像肖邦的圆舞曲不是为在舞厅里跳华尔兹舞而写的一样。从出版的大量琉特琴、键盘乐器和重奏的舞曲看，这中间有些是流行曲调的改编曲，大多数似乎是宫廷贵族和资产阶级家庭的委约作品，为那些家庭和宫廷舞会而

作。早先勃艮第和意大利宫廷盛极一时的芭蕾舞也在16世纪将要结束时传入法国。法国得到这种艺术形式后，立刻把它变成最能代表自己风格的一个品种。现在最早的法国芭蕾音乐是1581年在巴黎上演的《王后芭蕾舞剧》，所以现在一说起芭蕾都认为是从法国来的。

器乐形式托卡塔（toccata），名称来自管风琴演奏时即兴触动键盘的表演情景（这个词源自意大利语动词toccare，意思是“触动”），其风格就是即兴性的。管风琴乐曲有着不同寻常的表达力，因为它可以使音不受限制地延长，而且易于演奏和弦。由于键盘的设置，作曲技巧就发展出一些延留音和其他延长的、重复的不协和音程。装饰音和节奏变化自由的经过句使织体更加活泼。这是什么概念呢？就是当你用一只手演奏出一个声部时，另一只手还可以继续在键盘上跑动，弹出另外一个经过句，这种写作技巧只有在键盘乐器上才可能产生。新的作曲技巧给管风琴音乐带来了很辉煌、很宽广的气势，也造成了非常丰富的音响空间。临近16世纪末，作曲家在键盘乐器上所作的即兴和声进行，犹如音响的游戏或者说像音响的迷宫，就成为一些幻想曲、抑扬曲、前奏曲，有一个作品就被恰如其分地命名为“古怪的和声”。另一个类似的例子是“利切卡尔”（ricercar），是由声乐曲改编成器乐曲的。这个词可能就出自琉特琴演奏者的行话，意思是在指板上摸索音高（ricercar来自意大利语动词，意思是“探索”、“尝试”）。

层出不穷的器乐曲有别于声乐曲，于是在16世纪，称所有器乐发出来的声音为“奏鸣曲”，区别于声乐形式大合唱“康塔塔”。“奏鸣曲”在那个时代还不是现在的意思，它是为两三件乐器写的作品，有宗教性质的教堂奏鸣曲，还有室内乐奏鸣曲。最早的结构形式就是舞曲组曲，后来则成为一种特定结构的曲式。到了17世纪，器乐曲的体裁才开始变得多样起来。

即兴演奏是器乐曲发展的一个非常有力的动力。从前，那些流浪各处的乐人们在雇主的厨房里等待开饭时的随便拨弄琴弦，可能就是后来管弦乐队的前奏。他们也不需要乐谱，人们听着好听，要求他们在婚礼或其他什么好日子里演奏这样的美妙音乐，他们也很乐意用这种随意拨弄出来的音乐换来些额外的小

钱。城市里的中产阶级富裕起来以后，在娱乐上花钱的机会越来越多，这些演奏乐师们的社会需求越来越多，即兴演奏的水平也越来越高。最后，有乐谱记录下来这些有漂亮装饰的音乐，他们的后代也有了比他们高的社会地位，自己也变成作曲家，而那些原本只是为歌唱或舞蹈而作的即兴伴奏，终于变成独立的器乐曲。作曲家们又把这些流行的小曲加以变奏，从艺术上加以提高。即兴演奏是由来已久的，它发自乐人的天赋，随着时代的不同，乐器种类的不同，难易程度不同，音乐观念不同，但即兴演奏是永远不会停止的。离我们最近的由即兴演奏发展起来的乐种流派，可能要算爵士或摇滚。

文艺复兴时期发明的印刷术，对于音乐的普及与进步，有着极为深远的贡献与影响。在1501年到1520年间，由威尼斯的佩特鲁奇出版的61种乐谱中，除宗教音乐的弥撒曲与经文歌外，大都是一些琉特琴曲集，或是类似民谣般的合唱曲。1528年到1550年间，由巴黎的亚特尼安出版的乐谱集，情况也差不多，只是宗教歌曲的部分少了许多，几乎全是世俗音乐的曲集。16世纪对于器乐曲日益关注的另一个重要表现是出版了一些描述乐器并指点如何演奏它们的书籍。第一本这样的出版物于1561年问世，随后在整个16世纪，其他书籍纷纷出版，数量大增。有意义的是，从一开始，大多数这样的书就不用拉丁文，而是用本族语言撰写；它们不是供理论家，而是供实践音乐家用。

第十一章
荣誉发生在生前还是身后

第一节　巴罗克时期的巨匠

巴罗克一词，原来的意思是形状不整的珍珠，最初是在建筑方面用来表明一种艺术风格，而且多少有些贬义，后来用以描绘17世纪绘画和建筑方面的表现特征，渐渐地取得了笼统的褒义，将那时期概括为在建筑、美术方面有色彩绚丽、装饰性强和富于表现力的倾向。本来与音乐无关，但既然艺术史学家把这段时间命名为“巴罗克”，认为这是一个时期的整体风格，我们通常也认为音乐的特性和同时期的建筑、绘画、文学以及人类的其他创造性活动有些内在的联系，那么，使用这一标签也没什么不可，毕竟它已经让我们联想到那一时期艺术活动的总体面貌。总而言之，巴罗克时期的艺术形式比文艺复兴时期在感情上更为丰富，更具有戏剧性的起伏，使用绘画式和幻想式的手法者为多。这一时代的意大利歌剧或协奏曲会令人一目了然地了解巴罗克风格。

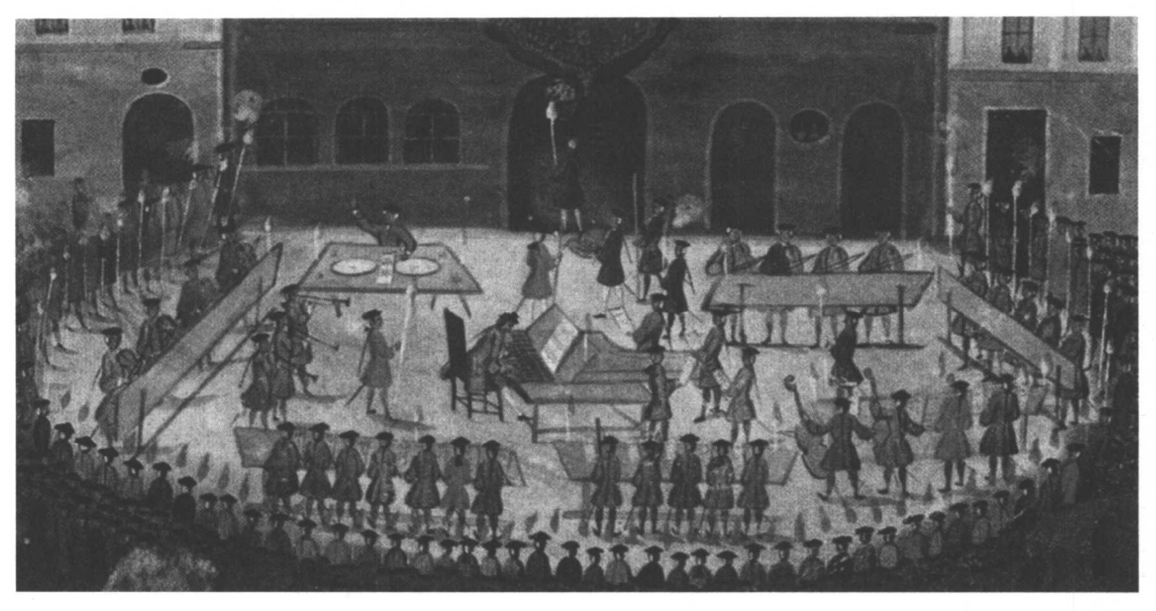


图96　巴罗克时期德国古钢琴与乐队的演奏场面

从年代上说，大体上自16世纪末到1750年间的音乐称为巴罗克音乐，以1597年在佛罗伦萨第一次上演歌剧为开端标志，1750年约翰·塞巴斯蒂安·巴赫去世之年，可以看作是这一时期的终结。不过由于当时交通还不发达，很多远离欧洲主流文化中心的边陲地带的国家，诸如俄罗斯以及北欧、东欧等国家，以及后来受到欧洲殖民文化影响的中南美洲诸国，直到19世纪初，还有巴罗克余风的影响，产生了不少明显具有巴罗克风格的作品。这个时期另一个社会方面的变化也必须考虑到，那就是富有的贵族阶级代替教堂成为音乐家的主要赞助者。

巴罗克时期有两位可以从各个方面相比较的音乐家：约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach)和格奥尔格·弗雷德里希·亨德尔（George Friedrich Handel）。两人都是撒克森人，都生于1685年，前后差一个月来到这个世界上，晚年都双目失明；另外，他们俩都是这个时期的杰出代表，被称为现代音乐之父。对于撒克森人来说，

在他们的家乡出了两位世界级大师，是件令人骄傲的事，但这两人的人生是完全不一样的，人们了解他们的过程也很不一样。

一、远离世俗的巴赫

巴赫一生勤勉谦逊，生前是个优秀的公民和虔诚的教徒，作为一个管风琴演奏家而受人尊敬，死后和其他穷人一样，连究竟葬在哪里也不好说。他的同事和同代人认为他是德国最伟大的管风琴家，这已是很高的赞誉了，还能要求什么呢？在一家音乐图书馆的一份档案中记载的德国最受欢迎的同时代作曲家中，他只是第七位。但历史告诉我们，巴赫无疑是巴罗克时代最伟大的作曲家。他的成就来自五种因素。1. 其家庭技巧的传统。巴赫家族是一个音乐大家庭，从1560年前后到19世纪共六代人，产生了许多优秀音乐家，有好几位是非常著名的。2. 抄写和整理总谱这种终生习惯。从所有资源中吸取养分，这是艰苦而有效的方法，巴赫因此熟悉了同时期法国、德国、意大利、奥地利杰出作曲家的风格。3. 18世纪的庇护系统，来自个人、教堂或政区。4. 他对艺术功能和艺术家的责任所持有的虔诚观念。5. 个人天赋。他对“永垂不朽”的幻想怎么样也超不过他在那流芳百世的弥撒曲中所达到的。

巴赫在自己的音乐中吸收了18世纪初流行的各种体裁、风格和形式，并把它们的潜力发挥到从未有人想过的极致。不知为什么巴赫没有写过歌剧。他总是根据自己所处的特定环境要求来进行创作。1703—1717年，他先后在教堂和魏玛宫廷任管风琴师时，就写了大量管风琴曲；而在魏玛的经历，使他有机会全面了解各种新颖的音乐表现形式。当被称为“音响作品”的奏鸣曲从阿尔卑斯山的另一边传过来时，巴赫的天赋必然要接触并改变它。他写了一组器乐曲，包括那首著名的《勃兰登堡协奏曲》，配器包括一些现在已经成为博物馆的展品的乐器，一个多世纪之后被演奏时，人们甚至找不到优秀的乐手来演奏那高超的技巧。巴赫1717—1723年在科登一位亲王宫中任乐师，这工作与教堂音乐无关，所以他写了大量钢琴曲或器乐重奏曲，主要为教学和家庭或宫廷娱乐而作。但即使这些所谓的世俗

音乐，也仍然是通过“隐蔽的理性的经历”来接近上帝，他那种特有的平静、谦卑、毫无个人野心的本质，可以使他各种体裁的音乐都显示出永恒的神性。

1720年，他的爱妻、表妹玛丽亚·芭芭拉去世了，这是一个巨大的打击，这使他脱离了轻松的管弦乐和器乐形式的写作，重又回到戒律森严的管风琴和宗教音乐的创作中去。虽然在第二年，他又幸运地与年轻歌手安娜·玛格达莲娜·魏尔肯结婚。这个婚姻对他的音乐事业是一桩好事，安娜为他抄写了许多作品，也促使他写出了不朽的《平均律钢琴曲集》和《古钢琴曲集》，这两本曲集被誉为“一切钢琴家的《旧约全书》”。他最终也厌倦了他的科登主顾对世俗音乐的推崇，离开了科登宫廷舒适而有保障的工作环境。在生命的最后一段时间(1723—1750)，他在莱比锡任教堂乐师长。这段时间，生活当然是艰苦的，在前边第二章里就谈论过，但这却是他的康塔塔和教堂音乐产量最多的时候。他又回到作为他终生事业的音乐表现方式，用管风琴为歌颂全能的上帝而创作。他平静地做了许多后人根本不可能做到的事，没人能演奏或演唱出他用手指在键盘上弹奏出来的东西，也没有人能在一生中像他一样写出这样多而且卓越的作品。他一生所去过的地方是步行或搭便车就可以到达的，没有见过什么大世面和什么誉满全欧的作曲家，但他写出了誉满全球的杰作，虽然还要等到一百年甚至更长的时间之后，巴赫才能复活。

现在可以说，或许正是巴赫对上帝的那种虔诚，使他本能地远离世俗，所以他从没涉足歌剧，仅有的几部世俗康塔塔中采用了些新歌剧风格的小手法，他自己称这些是“音乐戏剧”，却也是既用于世俗又可以用于教堂的。

二、威风凛凛的亨德尔

与巴赫相比，亨德尔(1685—1759)的一生尽享风光。起初，他那哈雷城的理发师兼外科医师的父亲希望他学习法律，以便提高社会地位，坚决反对他操弄没出息的音乐。没想到最后这个儿子却靠操弄音乐成了亨德尔老爷，而且成了一名国际化的音乐大师。

亨德尔与望子成龙的父亲达成妥协：他去大学注册学习法律，作为交换，

他被获准在哈雷城的教堂里做见习管风琴师一年。但他那天生的音乐才能使他一年后就得到了固定工作，于是亨德尔与法律说了再见。本来有几位艺术赞助人看中了他的天赋，想资助他去意大利学习，但自尊的少年不想把自己卖给那些阔佬，所以他开始一文一文地攒钱，朝着去意大利学习的目标前进。他热爱世俗音乐，所以刚一自立就投入了歌剧的创作，并于1703年迁居当时唯一有民族歌剧的城市汉堡，19岁创作了第一部歌剧《阿尔米拉》，1705年在汉堡歌剧院首演，并带着这块敲门砖踏上了意大利的土地。他游历了意大利的各个歌剧中心，那不勒斯、佛罗伦萨、罗马以及威尼斯，三年后，掌握了意大利的歌剧艺术，并被认为是最有前途的青年作曲家之一，和一些著名庇护人和音乐家交往密切。他追随那不勒斯乐派斯卡拉蒂的歌剧风格，吸收了斯氏的柔和与流畅的旋律风格和意大利歌剧华丽的形式，成功创作出典型的意大利歌剧《里纳尔多》。1710年，亨德尔荣归故里，在汉诺威选帝侯的宫廷里任乐队长。不过这里也留不住他那颗野心勃勃的心，当他听说伦敦需要一个有才干的音乐家时，便赶紧请长假去访问伦敦。《里纳尔多》的演出在伦敦引起轰动。接着第二次他又去那里就再不复返了，不久便成为英国的音乐权威人士。不过人算不如天算，两年后他违约没有返回汉诺威，可他的旧主人汉诺威选帝侯却突然加冕为英国国王乔治一世。亨德尔不愧为一个善于审时度势的人，赶紧写了一个管弦乐组曲《水上音乐》，在国王出游泰晤士河举行王家联欢会时，出其不意地演奏了这首户外作品，并夹杂着绚丽的焰火，从而重新邀宠，并获每年二万赏金，继续写作歌剧。有了王室、贵族和一些有权势的人物赞助，亨德尔在伦敦彻底安顿下来，从此一帆风顺。

当意大利歌剧成为欧洲的时尚时，亨德尔追着这个浪尖，一直是个时尚人物。1719年国王资助的皇家歌剧院成立，给他提供了创作和演出的天地，使他在十年里创作了十几部歌剧，在伦敦和欧洲的舞台上都很成功。但他一直都有挑战者，令他在1729年和1739年两度遭遇失败。1739年，当他得不到足够的赞助时，便转而开始了清唱剧的创作。

亨德而从宫廷歌剧转向清唱剧，象

征着一种巨大的社会变化。亨德尔出身于中产阶级，并在中产阶级首先获得权势的地方供职。这里有一大批中产阶级观众，他们从来不会像贵族那样去欣赏意大利文的歌剧。亨德尔投入了英文清唱剧这一耗资少、又可能有一大批中产阶级观众的新型作品的创作中，从此他成为新的中产阶级文化的建筑师和现代公众弥撒曲的创作者。

《弥赛亚》是亨德尔26部英文清唱剧中最杰出的作品。亨德尔仅用了24天的时间——1741年8月22日至9月14日——就写成了。1742年4月在爱尔兰首府都柏林第一次演出《弥赛亚》，为孤儿院募捐。甚至在眼睛失明的时候，亨德尔仍然坚持着这项善举。为了使孤儿院得到更多的款项，他禁止人们在他生前出版《弥赛亚》。亨德尔的合唱风格所具有的宏大风格特别适合重在集体表现的清唱剧。作为一个戏剧家，一个善于营造宏丽效果的大师，他在《哈利路亚》中所达到的那种辉煌和荣耀，使英皇乔治二世肃立聆听，从此，这成为一个听赏的习惯，每到《哈利路亚》，听众都会站起来致敬，相传至今。

他一共写了两部意大利清唱剧、26部英文清唱剧、41部意大利歌剧、两部德国受难曲和几十部器乐作品，是个绝对多产的作曲家。亨德尔作品中的个人风格突出表现在感情的巨大起伏却能被坚强的意志有节制地引导着，强劲、矫健又均衡，虽然受意大利风格的浸染极深，却只是有选择地吸收了那种明朗、纯洁，而不受纤弱忧郁和疏懒的影响，作品中总具有气势磅礴的特点。这种气势后来在格鲁克和贝多芬那里再次重现。

人们总是很自然地要拿他与巴赫比较，他们俩可真是很不一样。亨德尔为上流社会、为宫廷和剧院创作，所以他的音乐是辉煌的。他也很擅长写嘹亮的音乐，给听众强烈的感官印象，使人着迷、激动。他显赫一生，终生追求功名、荣耀和显赫的社交关系及财富，但同时也为音乐奋斗终生，是伟大音乐家中最伟大的人物之一。他死后得到隆重的礼葬，英国人视他为真正的英国人，他的音乐给英国人音乐生活的主要影响长达一个多世纪。可巴赫是为供奉上帝而创作音乐的，所以他的音乐没有华丽浮夸和戏剧性的东西。他在音乐中倾吐自已的沉思默想，表达温柔的衷肠，即使他

的音乐最宏伟壮丽的片断，也是内在含蓄的，他的精巧雕琢的艺术是为知音而作，无怪他至死都穷困潦倒。

巴罗克时期的几位重要人物给后世带来的影响是永久的。巴赫没有写作任何歌剧，但对晚期巴罗克音乐的所有其他形式都作了成功的尝试。维瓦尔第、拉莫和亨德尔都擅长于歌剧创作。亨德尔最大的贡献是在巴罗克因素之外创造出一种新型的神剧——清唱剧；此外，与巴赫相反，真正的神职人士安东尼奥·维瓦尔第（1678—1741）却是兼神职与世俗工作于一身，并写了很多世俗音乐。他曾于1703—1740年之间在威尼斯仁爱教养院（一家慈善性质的女子寄宿学校）任指挥、作曲家、教师和音乐总监。教养院的教堂和威尼斯其他礼拜场所经常举行音乐会，吸引了大量听众。那时对新作品的需求永无止境，维瓦尔第必须为反复举办的音乐节不断提供新的清唱剧和协奏曲。可能正是出于这种社会压力，18世纪的作曲家们创作出了数量庞大的作品。协奏曲是这个时期产生的新形式，维瓦尔第就是意大利巴罗克协奏曲的多产大师，共有500余部协奏曲和交响曲、90首独奏和三重奏鸣曲、49部歌剧以及许多康塔塔、经文歌和清唱剧。维瓦尔第在18世纪中、晚期对器乐的影响是极为重要的，他在古典协奏曲中，对弦乐队所贡献的悠然自得的简练手法以及对独奏者所赋予的戏剧性构思被后来者继承并发展，尤其对巴赫有明显影响。

让－菲利普·拉莫（1683—1764）发展出和声和调式的新观念，对其后几代人都证明是有效的。他是一个被科学拉上艺术之路的人。拉莫从学习管风琴的演奏到创作出版了羽管键琴曲集，这种经历与别人没什么不同，但拉莫之所以是拉莫，就在于他通过对键盘乐器的深入了解与研究，深谙音程与和弦的自然之规，从一个和弦的所有转位发现了隐伏在不同和弦之间的力学关系以及每个和弦都有特殊的表情方式，并能为此确立一套系统分类法，为和弦功能建立一个“数据库”，由此引出了和弦根音的进行。这个意义重大的真知灼见最终形成了“功能和声”的观念，体现在他1722年出版的《和声学》之中。他的理论不仅阐明了当时的音乐实践，而且在后来200年的音乐理论中一直影响深远。其实直到现在，先锋派们之所以认为功能

和声已经全面瓦解，正是因为对功能和声所立足的音律基础的不了解，从而轻易地否定了功能和声的理论价值和实践意义。即使在拉莫的时代，有人也对他的理论深表怀疑，认为这样的艺术未免太不自然。这种看法总是存在着。人们不认为那种数学游戏般的复调不自然，却要怀疑用数学揭示出的乐音自然关系。这个矛盾到现在也还存在。

第二节
18世纪晚期音乐之河变宽了

这个时期音乐家的名单上骤然增多了许多名字。从15世纪起，在勃艮第的宫廷里，乐师们已经开始身兼作曲家之职了。由杜费和班舒瓦整理当时混乱的对位法技巧，开始了作曲家的历史责任，从那以后，作曲技巧发展迅猛。作曲已经成为专门的职业，不再仅仅是乐师们的即兴伴奏。我们不把介绍那么多了不起的人当作这本小书的责任，因此也就不打算对每个人都描述一遍。其实已经有很多书对那些了不起的人们有过精彩的评说。音乐之河生生不息地从远古流过来，一路经过太多起伏波折，汇集了众多小的支流。那些优美的牧歌、舞曲为器乐音乐准备了充足的养料；中世纪突飞猛进的乐器发展刺激了器乐曲的发展；键盘乐器为和声学提供了物质基础，使和声学渐渐成熟。由于和声学的发展，对声音和谐的声学要求，又使器乐音乐在经过17世纪对乐器的择优合并，最后发展成以弦乐组、木管组、铜管组和打击乐组为主体的现代管弦乐队。器乐曲的各种形式也都基本定型了，如果今天我们身边的作曲家朋友说，他想写一个协奏曲或奏鸣曲，你不必怀疑，他说的就是海顿、莫扎特他们写的那种东西。噢，当然不是说就是那样的经典之作。

法国人太喜欢戏剧音乐，所以从吕利以来，他们一直沉迷在恢弘的舞台剧中。意大利人继续在地中海和煦的海风吹拂下炫耀他们甜美的声音。于是，古典时代最重大的事件、交响乐的产生生就由德国人来承担了，这种形式最适合他们那种爱沉思的性格。但从当时的具体环境来说，这也和18世纪的德国政治和经济相关。那时他们是一个政治上很分散的国家，分裂成一大堆又小又穷的

君主国，无力负担剧院这样开支昂贵的设施，只能维持一些简单的交响乐队。而且他们还有“清贫学生”的教育设施遍布全国（“清贫学生”在学校免费学习音乐专业，必须参加城市或宫廷主办的音乐会比赛），这种制度培养出了许多演奏家。作曲家写了交响作品，不愁没人演奏。1745年左右，交响乐在德国已经成为一种相当流行的体裁了。

在一流的交响乐作曲家产生之前，第一流的乐团已经形成。曼海姆选帝侯有一个非常好的乐队，他们经常举行音乐会，这也是一种新形式。曾经有评论说“世上的乐队没有比曼海姆的乐队演奏得更好的，它的‘强音’有如雷鸣，它的‘渐强’有如瀑布，它的‘渐弱’有如向远处潺潺流去的明澈的小川，它的‘轻音’有如春天的私语”。这种重视“渐强”、“渐弱”变化的演奏处理是一种大胆的创造，表现出他们在演奏艺术上的新成就和新的美学见解。而这种音色力度的变化手法只有在现代管弦乐队的建制中才可以实现：一件乐器有力度变化的演奏和一组乐器有力度变化地加入进来，使音量发生明显变化，再与其他乐器组交相混响，就是音量与音质在力度上的同时变化。这样的演奏能力也为室内乐和管弦乐的发展提供了物质基础。

有这样一支优秀的乐队，各种各样的作曲家都像赶往圣地一样地来到曼海姆，使它成为一个重要的音乐中心。另外，音乐出版也已经成为一个经济来源，这为作曲家成为自由职业者提供了更多的保障，他们不必只靠雇请和委约创作来维持生活，而是可以根据观众的需求来创作。作曲家开始为音乐会写作品。巴赫若能得到稿费也不至于那么穷困潦倒。亨德尔的歌剧《里纳尔多》曾经使出版商赚了一大笔钱，而作曲家本人分文未得，他只好说：“亲爱的先生，下回由您来创作歌剧，由我来出售吧!”不过作曲家经济地位的改变也不是一夜之间的事，直到贝多芬时代，谋取乐官的职位仍是作曲家们希冀的目标。

从巴罗克时期起，音乐的杰出人物似乎大多出于德奥，巴赫、亨德尔、格鲁克，现在另两位一老一少要出场了，音乐中心也移到了维也纳。

一、幸福的海顿

自巴赫去世后，大器晚成的海顿和

神童莫扎特还没出世，所以音乐历史暂时处于一个平庸期，如同17世纪声乐复调与器乐和声之间的状态相同。那时只有歌剧在有声有色地发展，找不出什么重磅的器乐作曲家来。只有等到巴赫，器乐音乐才得到飞跃的发展。自巴赫以后，海顿是第一位伟大的器乐作曲家。不过，也多亏海顿长寿，如果他也像莫扎特那样只活了36岁，这个世界就没人知道他了。

弗朗兹·约瑟夫·海顿（Franz Joseph Haydn，1732—1809）的父亲是制造车轮的工人，有副男高音的好嗓子，常常弹着竖琴唱着歌，母亲是个厨师，在父亲的即兴音乐会上一块儿开心地唱。海顿4岁就开始学习唱歌，还学点儿小提琴和古钢琴，8岁进入维也纳圣·斯蒂芬大教堂儿童唱诗班，在那里接受了他所受过的全部音乐教育。1749年，他因为变声而离开儿童合唱团，开始了街头流浪音乐家的生活，在这个过程中，他一直在研究大师的作品并试着作曲。知天安命的他居然很愉快地过着这样的生活。终于时来运转，刚学会作曲没多久，他就被奥地利的首富聘为私人交响乐团的指挥。不过他还没准备好过城堡里的生活，所以他又回到街上。当他再次回到贵族的家中，是因为在那里有交响乐队。他花费了两年的时间为贵族消费音乐而消耗他自己。虽然生产那种快餐式的音乐使海顿终又回到街上，但至少在那两年里，他有一个15人的乐队可以使他为成为大师而做准备。直到1761年，另一个爱好音乐的贵族留住了海顿。安东尼·埃斯特哈亲王为海顿提供了一个编制不大，但才能出众的乐队，海顿在这里工作了近30年，前后服务于安东尼和他的弟弟尼古拉两位亲王。这里对他作曲方面的成长是个理想之地。从物质困苦中解脱出来的作曲家创造了大批作品，包括5支弥撒曲、30首钢琴奏鸣曲、12部歌剧、40首四重奏、100部交响乐、各种器乐协奏曲、一大捆中音提琴曲。

他晚年回顾这段生活，对长期在亲王府的服务非常满意。他说：“亲王对我写的作品总是表现得很高兴，我不仅一贯得到赞赏和鼓励，而且我是乐队之长，有一个完全听从我命令的乐队。我能够进行一些实验，并检验其效果；而且由于我与世相隔，没有什么使我烦恼的事，环境迫使我独辟蹊径。”从这一点

来说，海顿的确有一段最适合作曲家的生活。他可以把自己所有的精力用来发展交响乐，而且他有一支训练有素的乐队。塞巴斯蒂安·巴赫的儿子菲利普·伊曼纽尔·巴赫天赋很高，曾在交响乐方面下了很大功夫，但他缺少一个好的管弦乐队，因此进展不大。亲王府常常邀请亲朋好友来欣赏音乐会，这种在小屋子里为少数人演奏是最理想的音乐会形式。海顿因此也写出了很漂亮的四重奏和三重奏，这也是最适合小环境的音乐形式。他是第一个把民间音乐和小步舞曲融入交响乐和四重奏的人。当时有人批评这种做法，但听众和主人家的朋友们喜欢他这种革新。虽然他与外界隔绝，可他的名声却已经在外传开。这段经历是可以证明艺术规律的典型例证：给一个完全信任自己的主人打工是件好事。海顿是最后一位甘居人下的大作曲家，不是没有道理的。如果作曲家一边在作曲，一边心里暗自琢磨，评论家会怎么评价我这个作品，那他又怎么可以写出好作品？当然海顿温良宽厚的性格也使他对一切处境都很满足，当初流浪街头，有人帮他找点儿活干，给他几件衣服，为他腾出阁楼，他也很喜欢那样的生活。在亲王府里的处境也使他开心，因为能够“隶属”于这样一位以趣味高雅、慷慨豪放著称的大爵爷令他感到自豪。

记得多年以前，第一次听到海顿的作品，有一种周身被温暖的海水拥抱的感觉。现在想来，大概就是因为海顿正直善良、自信而又信任他人，所以永远有一种宁静、谦逊的秉性。他一生无所忧虑，对于令其他人很困惑的有关什么是“幸福”的问题，在他这里轻松愉快地就得到了答案。他那谦逊的品德也使他总能保持平和的心态，当有人请他创作一部歌剧时，他回答说：“我会冒太大的风险，因为无论是谁想在歌剧方面与伟大的莫扎特相匹敌，那将是件很为难的事。”1791年当他听到亨德尔的《弥塞亚》中的《哈利路亚》合唱时曾大声说：“他才是我们中间的大师。”他在交响曲和四重奏中显现出来的卓越才华，使他在音乐史上占有一席重要的地位，不过他本人似乎并不很了解这一点，如同一个荒野中的猎手不知道自己可能挑战一个奥运会短跑冠军一样。

1790年，尼古拉亲王过世，这给了他获得自由的机会，现在他不用为职责

而作曲了。总的来说，海顿算是赶上了个自由音乐家的好时候，大的经济上和社会上的变化是在18世纪下半叶发生的。海顿是第一个从出版中获得收入的受惠者，尽管那点儿版税只够他找个好点儿的裁缝和假发师而已。贝多芬才是第一个靠印刷出售自己的乐谱来维持生活的作曲家。莫扎特想这样生活，但累死了。当海顿可以自由出行时，他曾两度参加伦敦的演出季，并能够潜心按自己的心愿创作，他在生命的最后几年中创作出了最著名的四重奏和清唱剧。这位被莫扎特称为“爸爸”的厚道老人是最后一位兢兢业业甘为役使的作曲家，也是交响乐曲领域中第一位伟大的现代派作曲家。

二、音乐之魂的转世之星——莫扎特

谦逊的伟人巴赫逝去了，血气方刚的莫扎特出世了，仿佛上天为了安慰我们，让巴赫的音乐之魂重现在莫扎特(Wolfgans Amadeus Mozart，1756—1791）身上，虽然他们很不一样。

其实，当我们沿着歌剧的历史发展浏览过来，又把交响乐如何经过巴赫、曼海姆乐派的准备，到海顿这里完全成熟的发展历程也细数过来，这两大类超国界的艺术品种已经各自在宽阔的河面上欢快地流淌下去。在后来的200年里，不断有人才辈出，不断地增添着新的优秀精品。我们已经无力对那么多的音乐家、音乐作品逐个道来，所以本该在这儿打住。可是莫扎特是不得不说的一位，因为他根本就是一个人间奇迹。而且他幸运地生在18世纪下半叶，那时音乐家的生存方式有了更多的选择，歌剧和交响乐的发展都到了最成熟的时候，只等他来添上金光闪耀的一笔。

说起莫扎特，忍不住要让人不停地发出惊叹。想想一个人3岁就开始弹羽管键琴，6岁就写成最早的几首小步舞曲，9岁生日前就写成第一部交响曲，11岁作第一部清唱剧，12岁作第一部歌剧(小喜歌剧《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》)。1862年就已经有600余首莫扎特的作品被编排成主题目录。

他应该是第一个发现巴赫价值的人。1789年的某一天，莫扎特经过莱比锡，参加圣托马斯学校的一个宗教典礼，有人弹奏了这所学校前乐师巴赫的

曲子，他惊喜地高声叫嚷："我终于听到新鲜东西啦！我终于学到东西啦！"巴赫去世六年以后，莫扎特出生，他俩历史地失之交臂。但即使相隔两世，大师还是等到了另一位大师。

如果说海顿是一位交响乐作曲家，那么，莫扎特的才气更多表现在歌剧上，毋庸置疑，他是德国歌剧的奠基人。当年格鲁克在巴黎展开德国式歌剧与意大利式歌剧大战时，莫扎特只有18岁。若干年后，莫扎特的第一部歌剧《伊多梅尼奥》在维也纳上演，便激怒了维也纳的意大利歌剧霸主、意大利人安东尼奥·萨利埃里，为莫扎特惹来了差不多是杀身之祸。20世纪80年代，曾经有一部电影《莫扎特》讲的就是这个故事。可以说，萨利埃里至少是使这位可爱单纯的人过早去世的重要原因。今天维也纳以莫扎特为荣，可当初维也纳却没给莫扎特好脸色。他那些今天不断被排演的可爱的歌剧在维也纳总是遭遇阴谋，只有布拉格给他每部歌剧报以强烈反响。直到最后一部神话剧《魔笛》，他才得到了人们的赠献，但为时已晚，他甚至来不及完成那部委托之作《安魂曲》，就死于心力交瘁。

使莫扎特名垂青史的作品主要产生于他生命的最后十年，他那被称为神童时期所显现出来的天才到28岁以后结出了硕果。无论从形式到内容，华丽风格和学术性风格、洗练和深刻，都在最后这阶段的所有类型的乐曲中体现出来，尽善尽美。这是因为他不断研究学习海顿和巴赫，在他最后的两部作品《魔笛》和《安魂曲》中，显示出他学习对位织体越来越多，帮助他表达深沉严肃的情绪。《安魂曲》中有更显著的巴罗克因素。他在钢琴协奏曲方面比18世纪后半叶任何一位作曲家的地位都高。虽然莫扎特的生活时代使他不得不为生计而创作，所以应该说他是一个"商业"作曲家，这些协奏曲必然要有哗众取宠的成分，必须使听众为之颠倒。但作者从没有失去对炫技因素的控制，乐队与独奏部分在音乐趣味上总能保持健康的平衡，在取悦听众的实用目的前提下，他仍能把这一体裁用来表现最深刻的情感。在德国歌剧方面他所贡献的天才是，把德国民间的喜歌剧提高为一种重要的艺术体裁。他让那些市民、农民、仆人的角色用德语唱"民谣歌曲"，贵族老爷唱咏叹调，突出了真正民族主义者的

倾向，使盲目抄袭意大利歌剧之风受到挑战；他在戏剧创作中强调交响乐的重要性，既不像意大利人那样只想旋律线，也不像格鲁克和法国人那样只想朗诵调；他创作的是属于音乐家的作品，把旋律和朗诵调完美均衡地综合在一起。他也放弃了古代题材和悲剧，以现实题材为依据，并把观众带入幻想的境

图97 莫扎特凄凉的葬礼与忠实的小狗



界。因此，是他打开了浪漫主义的大门，韦伯和瓦格纳已经不远了。

这位年轻的大师，在童年和少年时，得到了太多的荣誉，但没有人给他应有的报酬。人们赞赏他神童的才智，只对他那些神奇的能力感兴趣，比如他走笔如飞地创作，听过的东西过耳不忘，但等到他的艺术真正成熟时，人们就开始轻视他。世俗的势力总是这样，以艺术的名义，却常常是对杂耍的兴趣高于对艺术的兴趣。当小莫扎特的手指在琴键上迅捷如飞时，人们更愿意相信那是他手指上的戒指的魔力，因此要他取下那魔戒来证明他的能力来自超自然力。当他开始写出亘古之作，超人的能力隐藏在真正的杰作下时，人们肤浅的认识力看不到这些。穷困的莫扎特每天工作18小时，写了各种各样的作品600多部，最后累死在为了生存而不得不为之的写作上，最后进入乱葬岗，连墓穴也找不着。(比巴赫还凄惨！)最后为他送葬的只有他那只忠实的小狗。(附图97)有一位不知名的画家为这小狗画了幅不起眼儿的像，那小狗在雨中的泥泞里奔跑，陪着主人走完最后在地面上的路。这幅画挂在莫扎特曾生活过的那所房子里，那房子已经改建成博物馆了，那博物馆也为萨尔茨堡带来利益。莫扎特死后得到了天使应得的荣誉，可能他的确属于天国，因为地球人都不愿为他多付几个小钱。

在西方艺术音乐史上，对于巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特和贝多芬，要尝试聚义厅排座次，那真是很难。但莫扎特在性格和音乐方面无疑是最独特的。作为一个空前绝后的稀世奇才，他的自由和阳光心情与世俗的人情冷漠格格不入，他也无法融入其中，所以还是回到天上去比较好一点。毕竟他已经把那么多纯洁美好的作品留在这个世界上了。

三、音乐的山巅

话说到这儿，怎么能不提贝多芬(Ludwig Von Beethoven,1770—1827)呢？他赶上了音乐家的最好的生存时代，他是自己人格和独立思想的主宰者，可以用他彻底自由人的身份来捍卫自己的音乐理想。他的作品与海顿、莫扎特相比从数量上说极为悬殊，他一生仅创作了1部歌剧、9部交响曲、16首弦乐四重奏、32首奏鸣曲、2首弥撒曲、

1部清唱剧以及部分歌曲、协奏曲和室内乐等。但是，他的每一部作品都具有无与伦比的价值。可能在他的创作早期，还有些讨好这个社会的心理愿望，急于打入当地上流社会，提升自己的社会地位，创作上也还依恋着古典主义的传统。但世纪末的时代情结在他那注定了要成为音乐伟人的心灵中种下躁动的激情，赶在新世纪来临之前面世的第一批作品中隐伏着未来的所有因素。新世纪到来，他已经如莫扎特曾预言的那样成为誉满欧洲的当时最优秀的作曲家，与海顿、莫扎特齐名。接下来的十几年是他继续积累成果的阶段，法国革命对他精神上的影响在他的作品中表达得十分清晰。他已经可以自如地运用娴熟的技巧，即使在情感处于最狂烈时也能控制技巧的笔触。那种英雄性的表达、与命运抗争的主题是他作品中频频可见的。他所具有的气势恢弘、感情浓烈，使人们有时会把他和莫扎特与米开朗基罗和拉斐尔类比。就在他激情充溢地酝酿着更多源源而来的乐思时，耳朵的疾病越来越严重，他几乎要被担心失聪的恐慌击倒。不过，这个一直在与社会抗争的平民，以前只是要提升社会地位，而现在他要提高生命的地位。在最后的25年里，他挣脱了精神和身体的痛苦。他自我放逐地逃离人群，生活在想像的乐音世界里，不必再迫切地与人交流。这反倒使他超越了日常生活的影响。这个阶段的音乐在创作形式上走向更加自由和复杂，超越了前人所能想像的所有音乐。当器乐音乐从17世纪好不容易发展到这么完美和纯粹的时候，他却突然又来了一个惊人之笔，在《第九交响曲》的最后乐章，写了一个辉煌的合唱，在已经臻于完美的交响乐队中加上了一个新的乐器——人声。他晚期的作品很难为当时的人们所理解；作为音乐史上一股伟大的破坏力，他为音乐打开了一扇新的大门，人们说那是浪漫主义。但贝多芬只是“向人类想像力所能触及的最高领域翱翔”。

描述贝多芬是力所不逮的事，转引一段柏辽兹论贝多芬《第六交响曲》第四乐章“暴风雨”的话来祭奠他吧：

> 风雨大作，电光闪闪。我想向你们介绍一下这首神曲，但是毫无办法。你们必须亲自聆听，才能领略音乐描绘在贝多芬这么一位大师手中能达到怎样真实、怎样高大的地

步。请听，听那阵阵狂风夹着雨，听低音乐器的闷声吼叫，听短笛的尖声呼啸，预告一场可怕的暴风雨即将来到。暴风雨走近了，扩散了。一支巨大的彩笔从高音乐器直捣乐队的最底层，勾住低音提琴，一把拎起，笔锋一转，向上直冲，抖动着，像旋风，把挡路的一切连根拔起。接着，长号冲了进来，定音鼓上雷声大作。这已不再是风和雨，这是天翻地覆的灾变，是大洪水，是世界末日……

蒙住你们的脸吧，可怜的古代大诗人、可怜的凡人。你们的传统语言再纯洁再谐美也无法同声音的艺术相比。你们输得光荣，但是你们被征服了。你们不懂我们今天所谓的旋律与和声，不懂不同音色与不同乐器的结合，不懂转调，不懂先对打后拥抱的对立音响的大有学问的冲突，我们有使耳朵感到惊喜的声音，有奇怪的重音，足以使心灵中未经开发的最深处产生反响。

自贝多芬以后，音乐世界是丰富多彩的。虽然按照一般的习惯来说，认为从那以后，音乐进入了浪漫主义时期。但并不是那样绝对。如同直到19世纪，在一些较为偏远的地方仍有巴罗克风格的作品常常问世。被称为古典主义和浪漫主义的艺术风格并不因其典型时代的逝去而结束，每个个体的艺术家会因为自己的艺术理想而更偏重于此或彼，艺术的价值也不取决于在21世纪写一个浪漫主义的作品还是后现代主义的作品。就器乐音乐的发展而言，交响音乐的各种体裁在18世纪后期、19世纪初已经非常成熟，那以后所有的专业音乐发展基本上是在这样的模式上进行。可能有些作品很优秀，很有特点，但那只是在这个国际化音乐品种的数据库中有量的增加。虽然后来又有各种“主义”的命名，但就像文学领域的各种名目，“魔幻现实主义小说”或“朦胧诗”，可小说还是小说，诗歌还是诗歌。所以这里也不给这本小书太多负担，不对后来发生的所有音乐事件和音乐作品逐一叙述。

在17世纪以后，欧洲器乐音乐飞速发展，在19世纪初器乐形式已经成为完全国际化的音乐品种，贝多芬把这种形式推至高山之巅，以后所有的创新都是在这个基础上，无出其右。特别是交响乐的历史最清楚地呈现出两条道路，都源于贝多芬：一条通向标准古典曲式的“纯”音乐；一条通往曲式不拘一格的标题音乐。各种流派显示出一些不同的精

神气质。比如，浪漫主义因为强调个性，可能推动了民族化的发展，19世纪在东欧和北欧出现的一些民族乐派使超国界的一贯做法有了些改变，民族差异得到一些强调，这样的倾向一直到20世纪前半叶，变得更加突出。美洲新大陆在两次世界大战之间和之后变成了音乐家们迁徙前往的新疆土，那里的文化冲突与融合，情形就更复杂了。音乐没有更进步，也没有更倒退，只是继续发展着，而且已经就在我们身边了，所以这里也不打算继续对每一位作曲家加以叙述。音乐形式演变的规律就是这样，独特的民族性与代表人类共性的音乐总是交替出现，现在我们又常常听见那种呼声：只有民族的才是世界的。其实，纵观每位在音乐史上留名的大师，都是在用音乐的手段表达人类的感情，任何一种纯粹的炫技或过于观念的表达都是不成功的。

从19世纪开始，个人供养音乐家的赞助方式已经渐渐消失，19世纪初音乐会组织和音乐节兴起，作曲家不再只是贵族府邸或宫廷内的名人，而成为大众名人，贝多芬不会再有巴赫、莫扎特那样凄凉的终结。当他被抬着走向墓地，街道两边站满士兵和人群。如果没有新兴的音乐会形式，如果他仍然只想着多添几套行头以方便出入贵族府，那他就不会拥有这最后来为他送行的人群。不过，19世纪的人们肯定没想到这种音乐会后来会产生出一个变种——商业演唱会，我很怀疑在这种场合演唱和倾听的人们，有多少是为音乐去的，因为他们喊啊、叫啊，关注很多演唱现场的环境状况，弄出很多声音，唯独没有考虑音乐的声音。

第十二章
歌剧和清唱剧

自从古希腊创造了戏剧以后，这种带歌唱的戏剧就一直存在。中世纪和文艺复兴时期都有各种宗教剧、田园剧的表演，但其中的歌唱是没有戏剧性的，只能说是用一些经文歌、歌曲或者牧歌为表演的故事充当伴唱，增加气氛。歌剧和这种带歌唱的戏剧是不同的艺术形式，它是一种用音乐表达戏剧性的音乐形式。要创作这样的音乐作品，没有和声学的发展是难以想像的。古希腊的音乐悲剧是单声部音乐时期的作品，角色可以自由地唱他的痛苦与欢乐或愤怒。而在复调音乐的统治下，每个声部都在同等的位置上，这种自由的激情表达就受到技术的障碍。也有人用复调音乐的牧歌写过音乐喜剧，其实是一个朗诵者讲解主题，然后用合唱和乐器来进行音乐性的注解，这更像声乐的戏剧性交响乐。有人在寻找一种用音乐说话的歌唱方式，而废弃了把歌词弄得乱七八糟的复调音乐。这就是歌剧的探索者们一直在努力的一件事情。

歌剧是人类的一个了不起的发明，它像一个音乐的温床，滋养出各种各样的音

乐体裁。比如它培养出了现代概念的管弦乐队和交响音乐；它致力于发掘人声的所有可能，因而产生了声乐技巧的巅峰——Bel Canto（美声学派）。尽管我们常批评一些人把音乐降低到只会炫耀技巧，但就技巧本身而言，这个学派的确把人的歌唱能力挖掘得淋漓尽致。有了这种辉煌的技巧支持，当然就会更加促进咏叹调、宣叙调以及各种题材的艺术歌曲的创作。歌剧在用音乐表达情感和戏剧性的目标指引下，把声乐的体裁形式扩大到了独唱、重唱和合唱等多种类型。用二重、三重或多重的重唱同时表达戏剧中各种关系的矛盾与内心活动，这种表现力可以与油画类比。让我们来想像一下，如果用重唱的手法来表现“最后的晚餐”那著名片刻，是不是比油画中刻画每个人的面部表情、肢体扭曲的动作来得更直接呢？歌剧中的合唱和简单的齐唱相比，后者展示的是万众一心的力量感，而前者则是斗争与协调。只有歌剧合唱发展了叙述和展开矛盾的音乐表现能力，齐唱和复调合唱则做不到这一点。随着文化中心离开地中海沿岸，朝着北方发展，歌剧的超国界发展也更强烈，最终成为一种国际化的艺术品种。

第一节　以恢复古希腊悲剧为理想的早期歌剧

开辟现代歌剧的荣誉属于16世纪末的佛罗伦萨文艺集团——聚集在韦尔尼奥伯爵乔万尼·巴尔第周围的一些艺术家们。

在热爱文艺复兴时期新思潮的韦尔尼奥伯爵家的大厅里，一群醉心于古希腊悲剧魅力的年轻人琢磨着欧里庇得斯时期戏剧中的合唱是怎样进行的。他们想恢复古代的简朴风格，抛弃对位的繁复手法，使诗歌和音乐更紧密地联系在一起，能够产生像古希腊悲剧那样具有巨大效果的艺术作品。他们中相继有人做过各种各样的尝试，虽然都很可贵，但因为与现代歌剧还是很不一样，而且也失传了，所以在这里也就不多说了。他们中间的一位歌唱家兼作曲家戈鲁里奥·卡契尼（1551—1618）曾发表过这样的见解：“对于良好的歌唱方式来讲，花腔乐段（即装饰音）并非必要，我认为它只不过是用来取悦那些不懂得用感

情歌唱的人的耳朵……要想很好地作曲或歌唱，就必须领会主题和歌词的意义，感受它们，并用意趣和感情来表达它们，这比只懂得对位法要重要得多。”1597年，人们看了一场被称为是重新复活了的古希腊戏剧，但事实上，这是第一部歌剧，有咏叹调（意大利歌剧中最重要的独唱部分）和宣叙调，加些道白式的独唱，用以说明咏叹调没有表达清楚的剧情，如同电影的默片时代需要声音响亮的人给大家解释情节进行一样。这出具有划时代意义的歌剧《达芙尼》出自卡契尼的同伴雅各布·佩里（1561—1633）之手，1600年又上演了佩里和卡契尼共同谱曲的《尤丽狄西》。他们终于找到了一种介于说话和歌曲之间的风格，并按照剧中情景要求来变化和声的处理，能够用音乐表达情感。如同佩里自己谈论的那样：“达芙尼的讲话中有一种自然的进展；起初它在感情上是中性而且协调的，和声变化缓慢。当她叙述到尤丽狄西被蛇咬了一口时，讲话变得比较激动，不协和音程增多，和声有突然的变化，终止式减少，低声部进行得更快。”（佩里《〈尤丽狄西〉的音乐》）他们很清楚自己并没有恢复古希腊的音乐，但找到了一种与他们心中的古代剧院所用的形式相仿，而且也与现代实践协调一致的说话方式——歌曲。由于这两人都是歌曲家，所以他们在发展歌唱性方面是有切合实践的功绩的。他们力求吐字清晰灵活，在单声部歌曲中引进了声乐炫技的因素。在他们之前，炫技是不考虑歌词的，可在旋律的任何一音上加即兴装饰。

奠定现代歌剧基础的蒙特威尔第

歌剧发展的接棒人是蒙特威尔第（Claudio Monteverdi，1568—1643），他也是歌剧改进和奠定现代歌剧基础的关键人物。于1607年上演的《奥菲欧》是一部不朽的作品。那时其他作曲家和教师都是歌手出身，而蒙特威尔第则是中提琴手，这位才华横溢的器乐乐师，对歌剧的发展是从器乐的角度而不是从声乐的角度。佩里的歌剧《奥菲欧》以声乐的序曲开始，蒙特威尔第的《奥菲欧》却是以器乐的序奏(托卡塔)开始。作为一个经验丰富的牧歌和教堂音乐作曲家，他运用了丰富的声乐和器乐资源，不仅发展了一个器乐的序曲，而且用了

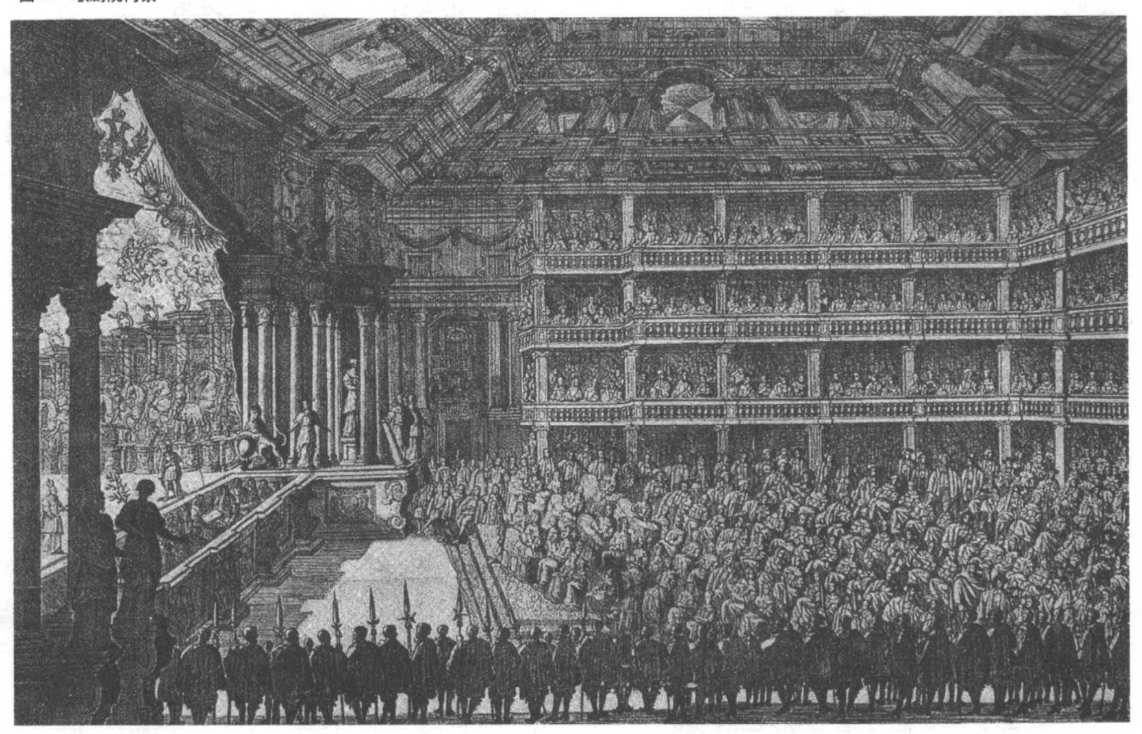
一个有40件左右乐器的乐队，比几个世纪以后的贝多芬的乐队要大得多。他能够要求乐队根据情节、情感一齐奏出最弱音或最强音，这是因为他把乐队训练成只听一个人指挥的管弦乐队了。不过那时还没有大鼓以及定音鼓，所以还不是我们现在看到的这种管弦乐队。他在威尼斯任圣马可教堂的合唱队指挥。在这里，他有条件按自己的心愿创作和试验他的乐队。以前，人们只用音乐表达很少几种感情，节奏总是平静温和的。在蒙特威尔第这里，音乐成为表达人性的最有力的手段，创造出了“兴奋激动”的音乐。他认为音乐不只是用来指出歌词的原意，还应该表现得更深刻。他使用了旋律性的朗诵调，挖掘出了诗句中最微小的声调起伏，让它们具有音乐意义。他还大胆地使用了一些人们害怕的不谐和和声手法；他的转调也极为放肆，好像是两百年以后的人写的。这些音响上的大胆想像都属于天才的创造，为歌剧的音乐发展展开了新天地。他建立了音乐悲剧，形式上看是神话性的，但从实质上说是表现人类的。他进一步在剧中交融了喜剧性和悲剧性，有了些写实主义的意思。他要倡导他的新观点，认为旋律是表现人类的直接手段，而评论界批评他是违背永恒的规则，把噪音和混乱当作和声与秩序。但老百姓喜欢这样的东西，这种新歌剧很快就走出了私人的客厅，来到了公共的歌剧院舞台。1637年在威尼斯建成第一座歌剧院，蒙特威尔第为这个剧院创作了四部歌剧。表演歌剧看起来是有利可图的，很快又建立了五六个歌剧院，专门演出新兴的歌剧，剧情中一定要有激动人心的壮观场面，结尾一定要皆大欢喜。群众为此而疯狂，蒙特威尔第也很快名声响彻欧洲。他的歌剧杰作应该说是《波佩阿的加冕》，它没有《奥菲欧》多样华丽的乐队音色、大型的器乐和舞台布景，但人物性格及其激情的音乐描绘远远超出17世纪其他所有的歌剧。尽管那时流行的是咏叹调和宣叙调完全分离，蒙特威尔第还是继续在寻求一种把宣叙调和更为抒情、规范的单声部曲调流畅结合的形式。

第二节
意大利歌剧在欧洲所向披靡

剧院的建立为意大利歌剧的普及立下了汗马功劳。意大利人的歌唱天赋配合他们的戏剧天赋，共同推进了歌剧的迅速发展。这样，在歌剧面前展开了宽广的道路，17世纪下半叶出现了以亚历山德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti，1659—1725）为中心的那不勒斯乐派，在法国兴起了以吕利为中心的法国歌剧，同时歌剧运动在英国和德国也开始盛行。

那不勒斯乐派对歌剧发展趋向有很大影响，斯卡拉蒂尽可能地挖掘人声的全部特点。虽然歌剧的音乐性是大大提高，但这种创作灵感是在真空中发展的，歌剧已经失去了生命力，纯音乐占

图98 歌剧院内景



据了歌剧中的统治地位，戏剧性被降低了。人们只考虑音响效果、歌唱家的技巧，场景是否豪华，歌剧渐渐变得单纯追求表面华丽和音乐会化了，讨人喜欢但缺少深度。

英国也曾试图发展民族歌剧，但只有过短暂的发展，享有荣誉的是亨利·珀塞尔（Henry Purcell，1658—1695），他具有蒙特威尔第式的感性和激情，作品仍带有复调音乐的影子，也有吕利那种舞蹈节奏的主调音乐合唱，但其中的英国风格是很明确的，必须用英语来演唱，因为由语言所提供的独特旋律结构和节奏是那样别具个性，以至于若用法语来演唱就完全失去意义。他本来已经压倒了定居在伦敦的意大利人，但还没来得及发挥他的全部天才就去世了。他的音乐对后来的亨德尔有很重大的影响。

德国北方城市汉堡曾经是德国歌剧最重要的据点。汉堡歌剧院1678年开张，是意大利以外欧洲第一家公开的剧院，那时上演本国作曲家创作的德语歌剧。他们用一些基本上是土生土长的短小分节歌，旋律和节奏轻快活泼，在精神和形式上都与意大利咏叹调截然不同。最重要最多产的歌剧作曲家是赖因哈德·凯泽尔（Reinhard Keiser，1674—1739），他为这家剧院写了100余部作品。可惜在1738年汉堡歌剧院歇业了，因为观众的兴趣已经转了风头，不再支持本国的大型歌剧。在德国所有的大城市里，歌剧院掌握在意大利作曲家或一些著名的用意大利语创作意大利音乐的德国作曲家手里。德国歌剧下一次真正的崛起和产生杰作要等天才莫扎特的到来。

歌剧独特的效果和持久的活力源于歌唱和舞台表演的共同作用。在歌剧发展中，和声思想带来的推动力是不可小视的，它渐渐取代了复调对位思维。和声使歌剧中宏伟的合唱和感情奔放的独唱更加具有感染力，可以表现的内容非常广阔。意大利语清脆响亮，天生就适合演唱，所以，声乐艺术传统悠久的意大利歌剧表现出显著的表达歌唱魅力的倾向；而法语强调重音和节奏，似乎缺少音乐魅力的表现力，所以较为侧重于通过场景来表现戏剧性。两者概括起来，意大利歌剧的声乐特色显著，咏叹调是歌剧的灵魂；法国歌剧则具有华美的舞蹈表演风格。18世纪上半叶欧洲歌

剧的发展就限于这两个基本方向，其中以意大利歌剧为主，在各个国家的王宫里，都有意大利人占据着歌剧的坛主位置。

一、与意大利歌剧抗衡的法国歌剧

法国歌剧与意大利歌剧有着截然不同的特征，由于受语言特征的影响，比较强调并喜欢用严肃夸张的朗诵，演唱反倒退居次要地位，同时与芭蕾舞的关系一直很密切，最后甚至发展成歌剧芭蕾舞剧，但在场面上的华丽奢侈与意大利歌剧却是不相伯仲。法国歌剧代表人物是让－巴蒂斯特·吕利（Jean－Bastiste Lully，1632—1687），他是意大利人，但一生服务于法国宫廷。每一本书中有关他的文字都是将他描述得很不堪的，几乎可以说他是个道德猥琐的人，但他在音乐方面为法国做出了很多的贡献。他成功地把芭蕾舞和戏剧的因素熔于一炉，但长期的舞蹈习惯给他的音乐创作带来了不良影响：他的音乐显得过于方整和过于追求优雅、高贵和对称。（他的去世也反映出音乐发展历程中的一个小细节。一天彩排时，吕利因为一时的激愤，手执长棒重重地捶下去，正好就砸在他的右脚上。最后是脓肿和败血症结束了他的生命。这个长棒是早期的指挥棒，指挥用它敲击地板打出节奏。这样的指挥棒怎么能调度全乐队做出细腻的力度变化呢？）

18世纪法国最杰出的作曲家让－菲利普·拉莫（Jean－Philippe Rameau，1683—1764）姗姗来迟。本来人们不相信他能写出好的音乐，因为他是一个成名的理论家，写作了著名的《和声学》，但他确实变成了一个成功的作曲家。他把理论家拉莫的“一切旋律都植根于和声”的观点付诸实践，虽然从表面上看拉莫的音乐与吕利的音乐相似，但两者本质是不同的。拉莫在旋律发展和曲式处理上都比吕利大胜一筹，真正实现了法国歌剧中音乐与表演的完美结合。拉莫的咏叹调有个重要特征，即总是保持某种冷漠与克制，与意大利歌剧咏叹调的激情与狂热截然不同。当然，还有很多形容拉莫音乐特征的语言，如温文尔雅、画意盎然、风趣的节奏、饱满的和声、借助装饰音而加的旋律装饰等。但这些形容都是费力不讨好的，这种听的艺术，只有去听才能知道就里。不过有

一点可能你有兴趣知道，拉莫40岁以后先以理论家身份，后以作曲家身份而引人注目。他的成名作多作于50—60岁之间，那时他被批评为革新者，而20年后，他又被严厉地批评为保守派。

在这场意大利歌剧抢占滩头的战斗中，法国歌剧固守法国风格，吕利曾在使意大利宣叙调适应法语的节奏和诗韵方面绞尽脑汁。在他之后，法国歌剧越发地趋向于扩大已经很大的壮观布景和芭蕾舞，加上描绘性的管弦乐、舞蹈、合唱和歌曲，不同场景之间差不多没有情节的连续性。之后，拉莫来了，他对歌剧的独到贡献在于歌剧中的器乐部分，序曲、舞曲和伴随舞台表演的描绘性交响曲；他创造性地运用木管乐器，是当时最先进的管弦乐实践。拉莫的英雄壮丽风格和音乐力求生动如画，使他成为巴罗克晚期的代表人物，可与巴赫、亨德尔媲美。

二、阉人歌手的华丽高音

歌剧这种高雅华丽的艺术形式却是和一个最残忍的罪过联系在一起的，那就是阉人歌手。

阉割之风与罗马天主教堂的教规大有关系。由于妇女被禁止参加圣咏合唱，每当需要唱女高音时，就由小男孩来担任，当小男孩渐渐长大，又要继续保持清亮高亢的假女高音，就只好用阉割的方法。不清楚用阉割术创造女高音或女低音究竟起源于何时，但在16世纪初叶，罗马天主教堂里和歌剧中同时出现了阉人歌手，从此意大利阉人队伍不断扩大。蒙特威尔第的歌剧《奥菲欧》中，就是由一位阉伶担任主角。许多著名的作曲家(如蒙特威尔第、莫扎特等)为阉人歌唱家创作了歌剧及歌曲。那时，无论是意大利的教堂，还是英格兰的歌剧院，在欧洲大部分的国家里，到处都有来自意大利的阉人歌手在歌唱。能见到的一些资料显示，最后一位男扮女装的阉人歌手是韦卢蒂，1861年去世。德国一位学者写道:“年轻的阉人歌手嗓音清脆、动听、无与伦比，任何女性都不可能具有如此清脆、有力而又甜美的歌喉。”18世纪英国著名的音乐史学家查尔斯·帕尼曾这样描述1734年阉人歌手法里内在伦敦演唱时的情景：“他把前面的曲调处理得非常精细，乐音一点一点地逐渐增强，慢慢升到高

音，而后以同样方式缓缓减弱，下滑至低音，令人惊奇不已。歌声一停，立时掌声四起，持续五分钟之久。掌声平息后，他继续唱下去，唱得非常轻快，悦耳动听。其节奏之轻快，使那时的小提琴很难跟上。”就连对阉伶一向持有偏见的法国著名剧作家伏尔泰也承认：“他们（指阉伶）的歌喉之美妙，比女性更胜一筹。”由男人演唱的假女高音占据舞台达二百年之久。

三、改革歌剧的人——格鲁克

前边说了，17世纪末、18世纪上半叶，歌剧在歌唱家、作曲家甚至舞蹈家的手里，已经被揉弄得完全不同于佛罗伦萨乐派和蒙特威尔第创立的音乐悲剧。那时是“角儿”们的天下。唱女高音的男歌手力顶乾坤，作曲家和剧团团长都得跟着他的古怪念头转。他只愿意扮演讨人喜欢的角色，他不愿意在剧终时死去，他必须骑马出场或下场等等。好了，歌剧脚本要根据他的要求修改，作曲家也得根据他的要求修改音乐，要给他在什么地方加一段可以炫耀他的装饰音变化技巧的咏叹调，明明“她”快要悲伤地死去，但还在快活地炫耀高音C……总之，歌唱的优美是唯一的艺术准则，戏剧的真实性、合理性都不被当回事儿。

已经在意大利传统歌剧风格方面获得巨大成功的奥地利人克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克（Christoph Willibald Von Gluck，1714—1787），在18世纪50年代中受改革运动的强烈影响，矢志要拨乱反正，除掉那些使意大利歌剧变味的滥用技巧的行为，“使音乐局限于为歌词服务这一固有功能，表达故事的感情和情景”。他写了两部充分体现这种歌剧观念的作品《奥菲斯》和《阿尔切斯特》，在剧中他按照剧情来运用不同的音乐体裁，宣叙调、咏叹调、合唱在大型统一的场景中交混使用，特别是恢复了久已不用的合唱。他吸收了意大利旋律的典雅、德国旋律的严肃和法国抒情悲剧的庄重宏伟，而且他运用得那么娴熟自如，表明风格上的愈益成熟，将迎来他事业的绝对顶峰。格鲁克的歌剧改革有一个非常具体的背景。当时，一家意大利歌剧团来巴黎演出了连续两个音乐季的意大利喜歌剧，一时间格外轰动。人们立刻形成两派展开争

论，连那些大哲学家格林、狄德罗、达朗贝尔也从《百科全书》编辑部里跑出来加入到各方。一方是法国歌剧的强烈支持者，另一方是意大利歌剧的强烈支持者。意大利派的核心人物、大名鼎鼎的卢梭写文章说，法语天生就不适合歌剧。当然他还发表了更极端甚至有些愚蠢的言论，引得法国歌剧的拥趸们咬牙切齿。虽然这场发生在法国的论战使法国歌剧先胜一局，但毕竟卢梭们的观点代表了巴黎的先进思想，由吕利、拉莫建立的传统法国歌剧渐渐失去听众。

格鲁克把法国歌剧和意大利歌剧成功地综合在一起，他说："我打算避去所有那些因歌唱演员过于炫耀声乐技巧和作曲家过分讨好观众而在意大利歌剧中所造成的流弊，他们那样做的结果，使所有戏剧中最豪华、最壮观的意大利歌剧变成最令人厌倦、最荒唐可笑的表演。我力图使音乐回到它应有的功能上去，配合诗歌的作用，不用多余的装饰音造成中断和冲淡剧情……因此，我尽量不让演员因为要等一个令人生厌的间奏而中断对话的热烈气氛，也不让他在唱段中停在一个易于歌唱的元音上面，使他不能在一个较长的花腔中来炫耀他美妙的歌喉，或是等乐队给他喘息的时间以唱完一个延长音。"（这样无聊的炫技今天也常常看到，比如一个男高音在一个高音上拼命延长，听众不鼓掌他就不停下来。）1762年在维也纳，格鲁克上演了他的第一部改革歌剧。他委托一位著名女高音加达妮担任奥菲斯的角色，她很愿意遵循作曲家的思想，按照作品中简朴的音乐风格来演唱，乐队也被事先说服与演员好好配合。观众意识到了这个戏剧革命：音乐只是手段而不是目的，戏剧效果高于一切，不再有纯技巧的炫耀了。1774年他又在巴黎成功上演了修改过的《奥菲斯》，他充实了歌剧的内容，扩大了规模，不再用女低音担任男角，还按照法国人的口味加进了些芭蕾的场面。同年又上演了新作《伊菲若妮在奥利德》，体现了更强的音乐戏剧性，并写出真正具有交响性的、标题性的和成熟的奏鸣曲式的序曲。因为他设想序曲要让听众们预先知道即将展现的剧情的性质。1779年，他最后一部重要的改革歌剧确立了他的最终胜利：像蒙特威尔第曾经尝试的那样，他努力加强了宣叙调的音乐性，克服咏叹调与宣叙调严重脱节的现象；取消了用古钢

琴伴奏，充分发挥乐队的作用；取消了人们认为必不可少的爱情情节，着重通过不同人物之间以及个人内心的矛盾冲突，表达歌剧音乐强烈的戏剧性特点；也不顾当时巴黎最著名的芭蕾舞演员和公众的抗议，终于克服了法国歌剧中追求华丽场面和喜欢芭蕾穿插的恶习，更加重视咏叹调在刻画人物性格及表达情节发展中的作用，使每一幕每一场的音乐都根据剧情发展的需要而串连在一起，所有的合唱、独唱、乐队以及舞蹈场面也与戏剧情节的发展联系在一起，形成了结构严谨的统一体。而且他证明自己能够根据法语歌词写出好歌剧来，他一方面请求卢梭的帮助来创作出“崇高、敏感而自然的旋律……适合于所有民族的音乐，从而废除那些把各民族的风格可笑地加以区别的做法”，同时又迎合了法国人的爱国之心。

18世纪后半叶，到神童莫扎特成名时，歌剧的国别特征已经基本消失，成为一门真正的超越国界的艺术。

四、瓦格纳，下一位修理歌剧的人

在瓦格纳出现之前，出现了很多该大书特书的作曲家，他们写了很多优秀的歌剧，如果要在这里把每个人都描述一遍，再写一本书也不够。所以我也别在这里给自己设陷阱，只说那些煽风点火、搅得天下大乱的人。

在理查德·瓦格纳（Richard Wagner，1813—1883）出现之前，歌剧作曲家们可分为两派：一方认为音乐应绝对服从戏剧；另一方认为戏剧不重要，只有音乐最重要。只有蒙特威尔第才能天才地把这两者巧妙地结合起来。而瓦格纳，他从小就崇拜莎士比亚并想成为莎翁那样的人。由于时尚的观念是小孩子学点儿钢琴有助于开发智力，所以瓦格纳也学了钢琴。通过学钢琴，他了解了作曲的秘密后，他又开始立志要做贝多芬了。他随着做演员的继父到处流动，可以在各地听喜欢听的东西，也不刻意要听谁或拜访谁，逮着谁就听谁的。于是，他听到了冯·韦伯的歌剧，并第一次被打动，让他立刻宣称，只有韦伯，才是第一个向世界说明什么是歌剧的人。可能这是启发他实现少年时要做莎士比亚和贝多芬的梦想的一条途径，他要将音乐和戏剧完全融合在一起。他的宣言是：歌剧已经误入歧途了，音乐

在歌剧中本来是“表现的手段”，而戏剧才是“目的”，可现在歌剧已经沦为一系列的咏叹调、二重唱、舞曲，它们把戏剧分割成了碎片，使歌剧成了没有内容的旋律，只是无聊的消遣了。

瓦格纳是个诗人、音乐家，同时还是思想家。他要让在音乐戏剧中发挥作用的各种因素完全融为一体，所以歌剧的唱词，全部由他自己创作，舞台装置以至照明也都由他自己设计。就是说，他试图将诗、剧、音乐和美术完全融为一体。这就不会像一般歌剧那样，为了音乐而牺牲了诗词和剧情。因此，他的歌剧被称为“乐剧”。他的作品中不再有旧歌剧手法的痕迹，风格完全是个人化的，没有咏叹调、二重唱，各场之间不间断地互相衔接，演唱的乐句脱离了意大利风格的程式，整套作品具有宏大的交响曲外形和统一性。瓦格纳的歌剧都是长达三小时至五小时的巨作，《尼伯龙根的指环》是由四部剧组成，需要分为四场演出。他在后半生，从原先的叛逆者变成了宫廷的宠儿，巴伐利亚的年轻国王路德维希二世，援助他在德国东南部的拜罗伊特市建立了节日剧场。1876年举行第一届音乐节时，欧洲各地的著名音乐家和评论家群集此地，音乐节获得了成功，但由于财政亏损太大，有一段时间中止了这一活动。瓦格纳死后，住在拜罗伊特的他的后人，仍然每隔几年举行一次瓦格纳音乐节，到了第二次世界大战以后，由他的两名孙子威兰德与沃尔夫冈重新编导，每年定期举行音乐节。

瓦格纳希望创作纯粹的德国民族歌剧，他终于成为德国歌剧的完成者。从歌剧由意大利传入德国，格鲁克时期对歌剧加以新的改革，到莫扎特和韦伯着手创立德国式的歌剧，瓦格纳继承了这些天才们的遗产，并终于弄出了一个被称为“乐剧”的庞然大物。所谓“德国式”，既指歌词使用德语，也指题材取自在德国流传的民族神话和传说。如《漂泊的荷兰人》和由四部剧组成的《尼伯龙根的指环》那样的神秘题材，以及像《汤豪塞》那样的宗教题材，都是非现实而又充满浪漫主义的幻想。即使像《纽伦堡的名歌手》那样明朗活泼的歌剧，也还是来自德国传说。

瓦格纳将歌剧总括为完全的综合艺术，因此不仅只以声乐为重点，而且企图使乐队也发挥同等重要的作用。正如

在声乐中有表达思想的语言，他想使乐队也能表达意念。在历来的歌剧中，管弦乐只不过是起伴奏作用。瓦格纳会给每个登场人物写各自的主题，他甚至为圣杯、宝剑等对事件有重要意义的物品，也都各自给以相应的动机或主题，并用管弦乐描绘出故事的进行和发展。这种象征某一事物的动机，就称为主导动机。瓦格纳把歌剧的管弦乐队扩大到木管和铜管各为四支，圆号八支，第一小提琴和第二小提琴增加到各16人或18人。从《特利斯坦和伊索尔德》开始，瓦格纳的旋律是以诗为基础，用谈话的语气歌唱，可说是将宣叙调与咏叹调合而为一。于是，产生了所谓“无休止的旋律”。这些外表特征，严格说来，并不是瓦格纳的发明，但他是有代表性的完成者。

第三节　清唱剧

在歌剧发展的同时，还有另一种类似的形式也在形成，那就是清唱剧。这是一个死后被追认为圣徒的人推动起来的，他的名字是圣菲利普·内里。1548年，他在罗马创办了一个贫民和香客救济会，还负责一个收容院。他每周都要举行几次晚祷欢迎大家参加。考虑到光靠说教作用不会太大，他便邀请了音乐家朋友来帮忙。他请当时大负盛名的帕勒斯特里那为《圣经》故事配上音乐，不像配乐的弥撒那么冗长，而且是不固定的段落。为了把《圣经》故事生动地表达出来，还加上些表演动作。这种音乐会的形式大受欢迎，后来不光讲《圣经》故事，也讲世俗故事，所以就更受一般听众青睐，从这种形式一问世，几乎所有的著名作曲家都写过清唱剧。

起初，清唱剧的篇幅不大，没有戏剧情节，由专人担任述说。述说者可以是独唱也可以是合唱。剧中人物只唱宣叙调，合唱队是清唱剧中的主角，他们要参加剧情的发展，叙述情节，发表意见和说教。这种灵活的合唱手法，在意大利歌剧中是少见的。歌词用拉丁文，所以不容易懂。清唱剧发展初期的重要作家是意大利人贾克莫·卡里西米(Giacomo Carissimi，1605—1674)。自他以后，无论是否取自《圣经》题材，清唱剧采用诗体台本，不仅在意大利广泛流传，还远及国外，逐渐接近歌剧，并

用意大利文代替了拉丁文，题材也超出了《圣经》范围。

德国清唱剧的起源与意大利不同，它主要起始于16世纪德国教堂用圣咏式的音乐讲《圣经》故事，经过很长时间都没能成为音乐上的独立体裁。17世纪时，德国的意识形态仍在宗教约束之下，所以他们的音乐艺术的最高成就也是在宗教音乐范围内，在文化生活中最重要的是清唱剧而不是歌剧。但他们的宗教音乐并不只是教堂音乐，而是外延到世俗音乐中了。因为宗教和市民日常生活息息相关，所以世俗音乐中的题材仍免不掉宗教因素。

亨德尔是另一位重要的清唱剧作曲家。为了表现伟大事迹和崇高的思想，他迫切需要创造出一种广阔宏伟的音乐风格，靠歌剧中的独唱是无法营造这样的气氛的。这种内容与形式的尖锐矛盾终于在清唱剧创作中找到了克服的途径。他不必再受歌剧脚本中浅薄的爱情纠纷的干扰，不必再为追求悦目的舞台效果而煞费苦心。亨德尔在写作《弥赛亚》时，像着了魔似的，当他写完《哈里路亚》合唱之后，他的仆人发现他泪如泉涌。他似乎已经亲身看见、亲手触摸到救世主，而他的生命至此全然改变。我们在他晚年最后一部作品《时间与真理的胜利》中能够体会出他成熟的宗教情操——他不再急功近利，开始追求人生真实的意义。从此以后，亨德尔好像与巴赫携手并进，从心底写出对至高无上的主的赞美与感谢，将一切的荣耀归于上帝。可能在为许多世上迷途的人们指点迷津、照亮他们的人生旅途之前，清唱剧先照亮了亨德尔的心灵。

亨德尔的清唱剧质朴感人，把高度的艺术性和虔诚的宗教信仰融入了一个个音符之中。从《扫罗》、《以色列人在埃及》到《参孙》都同样出色。1750年（巴赫在这一年逝世），年迈的亨德尔在车祸中受了伤，第二年他的视力开始减退，不久完全失明。他依然拖着病体参加各种社会活动，包括每年春天指挥《弥赛亚》的演出。为了维护《弥赛亚》的地位不因过多的演奏而受损，英王下旨每年只在春天演出一次，且只有亨德尔本人才有资格指挥。

第十三章
音律的科学理论与记谱法的成长

第一节　乐律学的灿烂成果

在一开始，我们就问，什么是音乐，它是一种社会活动还是艺术活动？那是在一个社会功能的范畴内的追问。音乐作为一种文化现象，在历史之河的流淌中，它的性质在变，最终，它终于脱离了那些附加给它的种种责任，比如通灵的道具或教化的工具，成为一门真正的艺术了。不过无论它的文化身份是什么，它自身物理性的结构因素则是另一门学问，对于它的考问，人类一直都是很积极的，甚至把乐音体系的结构与人文结构对应起来，于是，原本纯形态学的研究也混淆了太多形而上的意识形态，因而多少遮蔽了乐律学本来的科学性，人类在这一领域里的智慧结晶多少蒙上了些迷信的污垢。

一、中国是个有律学传统的国度

我们听到的乐音通过一定的自然规律结合在一起，形成好听的音调。如果不符合这个自然之规，音乐就不好听。人们在研究天体的运行以及地球运动规律的同时，也认识到乐音是有运动规律的，声波在空气中的振荡与共鸣会形成高低不同的音，再用有规律的节奏组织起来，音乐的形式就变得丰富多彩。当制作乐器变成一个重复性生产时，就要求人能够了解并掌握如何安排乐器上的乐音，律学的研究就成为一门必须重视的学科。音乐的形式越来越复杂，转调的技巧越来越高明，律学可以为这种音乐变化提供理论的支持和解释。中国有悠久的律学研究传统，并积累了大量的律学著作。

中国古代最早有关音律的记载是《管子·地员篇》(约公元前4世纪，管子本人的生活年代约为公元前730年—前645年)："凡将起五音，凡首，先主一而三之。四开以合九九，以是生黄钟小素之首以成宫，三分而益之以一，为百有八，为徵，不无有三分而去其乘，适足，以是生商，有三分而复于其所，以是成羽，有三分去其乘，适足，以是成角。"

这段记写于公元前4世纪的文字，里边包含的信息非常丰富，介绍了一种生律方法，将一根弦均分为三份，去其一分为"损"，增其一分为"益"，这和前边提到的古希腊人毕达哥拉斯的纯五度生律法是同样的道理。中古阿拉伯人继承古希腊文明采用纯四度相生法建立的律制，也属于此类。毕达哥拉斯在公元前6世纪时提出五度相生律，并认为用五度相生法可以得到音乐中所有的音。因此，在西方通常称为"毕达哥拉斯律制"，五度相生律音程也被称为"毕达哥拉斯"音程。中国古代"三分损益法"也是在差不多同时期提出的，这正说明人类成长和对自然音律的认识是有共性的。《管子》的计算结果是这样的：

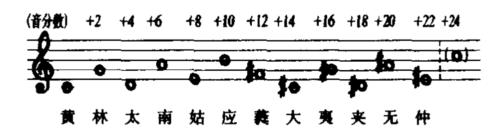
音名：徵 羽 宫 商 角

律数：108 96 81 72 64

公元前3世纪的文献《吕氏春秋·季夏纪·音律篇》继《管子》之后，用三分损益法将五律增加到十二律，使调式可以在十二律上进行旋宫，构成各种调高。

借用五线谱记谱表示《吕氏春秋》的计算结果：

校正值：



一个世纪以后，司马迁（公元前163—前85）在《史记·律书·生钟分》中记载了一个具有极高价值的律学成果，但这一智慧结晶却很少被人注意。在这段记载中，开创了用分数表达律数的表述方式，避开了管、弦等粗略的物质手段的具体长度，专注于数理规定性，客观上径直指向后世才发现的波长的数理相对规定性，早在公元前2世纪就能够发现用长度比来表述音乐的数理本质，这可是值得大大骄傲的事呀。

三分损益的生律方法有一个无法解决的缺陷是，生律12次，把一个八度划分成12个音的阶梯以后，本来应该周而复始地回到出发的律位上，但三分损益法不能使这个循环的圈连接起来，高八度的黄钟高出来很多，用音乐的计量单位说，就是高了24音分，这是每个人的耳朵都能听出来的。这在音乐的旋宫转调变化中是个大问题。怎么解决这个问题呢？历代乐律学家都在琢磨，先后有京房（公元前77—前37）、何承天（370—447）、钱乐之（活跃于438年前后）等人都曾费尽心思，其中理论价值最高的是京房60律，但缺少可操作性。何承天的十二新律从结果上体现了追求十二平均律理想的成熟，但基础理论是错误的，不符合声学的基本法则。钱乐之走的是京房的路，但并没有京房那样的清醒，最终陷入神秘主义的樊笼。后来还有人发明十八律来弥补古律在旋宫时的缺陷，但实际上，这种多律位制是难以应用的。最理想的办法就是何承天曾试过的，直截了当地把十二律的距离分配均匀，每律相隔都是同样的半音，这样历代乐律上所有的争论和困难就都可以迎刃而解了。

要求出十二平均律，必须以建立等比数列概念和掌握开方技术为前提。直到16世纪后半叶（1584年以前），明朝王子朱载堉(1536—1612）通过连续的求开方和求立方，提出了十二平均律的精密数据（新法密率）。朱载堉在那个时代能够处理计算技巧更高新的求立方数，在数学方面也是走在世界最前沿的人。

虽然朱载堉最早发明了十二平均

律，不仅是对中国律学史的一大贡献，也是对世界律学史的一大贡献，但他的重大发明并没得到统治阶级的重视，也没得到实际运用。不过，在民间，琵琶类乐器在定音方式上可能早就接触到了近似十二平均律的方案。

二、西方的骄傲
——从毕达哥拉斯开始

古代希腊人对律学的贡献是巨大的。早在公元前6世纪，哲学家兼数学家毕达哥拉斯（Pythagoras，公元前582—前493）就开始用独弦器（monochord，原义为“单弦”）作为校音工具，对律学进行研究。由于他主要是根据数学来研究当时音阶的定律法，并由此提出“五度相生法”，他和他的弟子们被称为“数理派”。五度相生律对当时的希腊音乐和以后的欧洲音乐产生了极为深远的影响。自他以后，又出现了一批主张以听觉定律的“和谐派”。从公元前4世纪开始，古希腊人渐渐地发现了纯律大、小三度，而且在公元前1世纪，发现了纯律与五度相生律两种律制相似音程之间的差，现在被称为“普通音差”（common comma）或“协同音音差”，大约为22音分。

虽然古希腊人公元前就发现了纯律音阶，但作为律制，在当时并没有变成主导制度。由于当时的希腊音乐主要是声乐歌唱，这种旋律化的音乐实践仍以五度相生律为主。但渐渐地，在音乐构成中具有极重要作用的各种四音列，由于和谐派的主张而发生了内部音程结构的各种变化，涉及不同律制，分化成多种四音列，使调式色彩更加丰富。或许正是音律给调式情感注入了丰富的变化性，才会激发出柏拉图和亚里士多德从音乐哲学方面对于调式意义产生了那么丰富细腻的理解和阐释。自然四音列和变化四音列的和谐派数理的界定为后来西方大小调理论准备好了律学理论基础，只等着后代子孙们来继承这份珍贵遗产。

9世纪以前，欧洲一直采用单音音乐，所以，五度相生律不会受到什么挑战。9世纪以后，多声部音乐开始萌芽。初始，仅用八度、纯四度和纯五度音程的同时结合，协和性方面没有问题，但至14世纪，多声部复调音乐已被确立，当多个音同时发声时，五度相生律的三

度、六度不谐和问题就变得日渐显著，因而促使纯律理论重被提起。和声的出现，使原来所熟悉的乐音在时间轴上绵延伸展的认识，变为同时还要考虑乐音在空间轴上的相对距离。和声是建立在声学原理上的，当人们认识到任何一个乐音都是由一串基音和泛音复合而成，也就容易理解，和声就是根据三度叠置的原则，基音和泛音纵向叠置；反之，和弦的分解就是把一个主音的基音和泛音纵向叠加拆开成为旋律线条，音与音之间的数理规律说明了和声的运动规则。所以，研究音律的学问——律学，一直都是欧洲音乐学理论的显学。13世纪以后，音乐理论家们从来没有间断过在律学上的探索，不断有人探索古代希腊的音律理论。至16世纪，意大利理论家扎利诺（Giosephe Zarlino，1517—1590）根据纯律理论，在建立大小三和弦概念的基础上提出了我们今天所知道的纯律音阶。被称为“和声之父”的扎利诺正是通过律学手段，对和声产生的自然原理进行成功解释，他指出，一根弦上的和谐划分和等差划分是产生大三和弦和小三和弦的来源。这个结论也符合比数愈简单、协和程度愈完满这一声学原理。

从14世纪以来，管风琴制造业在德国兴盛起来，人们又开始致力于解决键盘乐器的调性转换问题，十二平均律的实践要求就这样历史地登场了。

到17世纪前半叶，十二平均律的理论和实践已基本完成，17世纪时就有作曲家开始应用这种律制。巴赫就曾为十二平均律的实践发挥过巨大作用，他在1722年和1744年分别写成的《平均律钢琴曲集》中，有系统地依次使用12个大调和12个小调，作成前奏曲和赋格曲，用创作实践证明这个律制的合理性、可行性。但必须了解并重视的一个事实是，即使在十二平均律被完全成熟地提出以后，其他律制仍然是实践中的重要理论基础。然而在音乐现实生活中，由于人们对律学的陌生，往往以为有了十二平均律，就取代了其他所有的律制而一统天下，这是非常重大的误会。

三、印度奇妙的“斯鲁蒂”(Shruti)

印度古代的“二十二斯鲁蒂”理论是纯律音阶的最古老的系统性理论，被

记述在公元前2世纪印度的《乐舞论》(文艺理论家婆罗多著)中，从文中所阐述的22律与音阶的关系得知，这个理论所论述的并不是平均律，“斯鲁蒂”意为“听到”，即听觉可以分辨的差异。古代印度人根据弦长比变化发现各种音程，并描述为各含几个斯鲁蒂，一个八度有22个斯鲁蒂。这个古老理论要求用斯鲁蒂的数目来区分相近似的音程，明确指出纯五度由13个斯鲁蒂构成，纯四度由9个斯鲁蒂构成，其中最重要的内容是用“4个斯鲁蒂”称呼大全音，“3个斯鲁蒂”称呼小全音。由此可知，普通音差在印度音律理论中体现为“1个斯鲁蒂”。如果没有纯律知识，就难以懂得印度音阶与西方大小调之间细微却又涉及风格表情本质的区别。印度律学理论产生得虽然也很早，但由于缺少律学的表述方式，所以学术的价值不是很清晰，以至于当代印度学者自己都常常在质疑它究竟是否存在。

四、阿拉伯人的律学成就

阿拉伯人在中世纪时，继承了古希腊的音律理论，在琵琶式的拨弦乐器乌德(Ud)上以纯四度关系定弦并使用四音列。由于古代阿拉伯的乐制与乌德琴紧密联系，所以有关中立音程的变化始终体现在对乌德琴的指位系统的改造上。早期乌德中指音位比空弦高小三度，但其音高较游移，习惯上称其中较低者为“古代中指”，称较高者为“波斯中指”，出于民族传统听觉的要求，常常还会游移到更高的音位。从8世纪起，波斯乌德琴名手兼音乐理论家札尔札尔(Mansur Zalzal，？—791)对乌德琴加以改革，根据民族听觉习惯，把原来大三度和小三度的指位一起删去，确立了一个新的中指箍位，这个音介于小三度和大三度之间，处于“中立三度”(neutral third)；在相邻两弦的音程关系中同时产生“中立六度”音(neutral sixth)。这就是著名的阿拉伯“札尔札尔中指”。9世纪波斯哲学家、音乐理论家阿尔·法拉比(Al-Farabi，870—950)在乌德琴上继续探索中立音指位，并根据弦长比关系对中立音提出了律学解释，对四分之三音程给出12∶11的比值；11世纪另一位伊朗音乐理论家阿维森那(Avicenna，980—1037，即伊本·西那)则给出13∶12的比值。他们是最

早对中立音程作出理论规定的人，其中法拉比的理论解释影响较大。当我们对世界各民族的音乐了解越来越多时，就了解到中立音是很多民族偏爱的音律现象，并不只是阿拉伯音乐所独有。在中国汉族很多地区的民间音乐中，这种音律现象就像一剂浓郁的糊辣汤，令人热耳酸心。

第二节　用音乐的方式记录音乐

一、中国历代的记谱法

因为有了文字，公元前11世纪的第一部民歌总集记录了当时民间歌谣的歌词，但因为没有音乐记谱法，所以不知道这些歌谣是怎么唱的，听上去是什么样的。乐谱的价值之于音乐，犹如文字的价值之于古籍、古籍的价值之于历史。它把转瞬即逝的古调以某种特殊的方式记写下来，使后人得以部分地恢复原曲，“老调重弹”。虽然我们不可能真正重现古代音乐在精神气质上的细节，但还是能通过乐谱，一定程度地还原出基本结构的面貌。所以，研究古代音乐时，古谱就是难得的文本依据。能够把高低、长短、强弱不同的乐音记录下来的乐谱，从发明到相对完善，经过了漫长的过程。

关于记谱法的探索，我国有着悠久的历史，早在周代（公元前11世纪—前7世纪），我国就曾有过乐谱的雏形，《礼记·投壶》载有鲁、薛两国射礼时敲击大小鼓的节奏谱：共有两种符号，一个是圆圈，一个是方框。中国早期的大多数谱式都沿用了以圆圈或圆点、方框点拍的方式。一般来说，无论什么样的谱式，都应该具备两种功能，一是记音高，二是记节奏。《礼记·投壶》中的符号没有音高意义，只是击重节律的鼓点，所以还不是真正的乐谱，但表明古人已经有记谱的习惯。

最早的乐谱是文字谱。从公元前4世纪《管子·地员篇》中宫商五音字谱，到《吕氏春秋》中的十二律吕字谱，距今都有几千年的历史。当然这两种字谱都与乐律学相关，是记录音高的字谱系列，也不是真正记录音乐旋律的乐谱。我们相信，汉代有乐谱，只是没有传到我们手里。为什么如此肯定？因为公元前1世纪成书的图书目录中记载有一本

书叫《河南周歌诗七篇》，与之对应的另一本书叫《河南周歌声曲折七篇》。“歌诗”就是“歌词”，“歌声曲折”就极有可能是“歌曲曲调”。已经有学者考证认为，这本记“歌声曲折”的书，就是歌曲谱。但它究竟用什么方式记谱的？因为书早已遗失，我们无从知道。保存至今最早的旋律谱是琴谱，前边曾经提到的唐人抄谱《碣石调·幽兰》是保存下来最古老的乐谱，实际上，它是一首用4954个汉字详细记录每个音在古琴上第几根弦、第几徽位、用什么指法演奏的文字谱。所以这种记谱与我们今天的记谱概念有很大一段距离，它并不是直接记录出旋律，而是按照记写下的每一句话去演奏，才得到曲调的面貌。

自那以后，记谱法的发展基本可分为两类：指位谱，古琴减字谱，即不是直接记录音高而是记录演奏指法，辗转体现旋律；音位谱，燕乐半字谱或称俗字谱，又分筚篥谱和琵琶谱，用简单文字来表示音位，是近代工尺谱的前身。

还有一种不在这两系中的记谱特例，那就是收录在北宋宫廷主持编纂道教文献中的道教音乐的曲谱集《玉音法事》，它包括从唐代到宋代的道教经韵

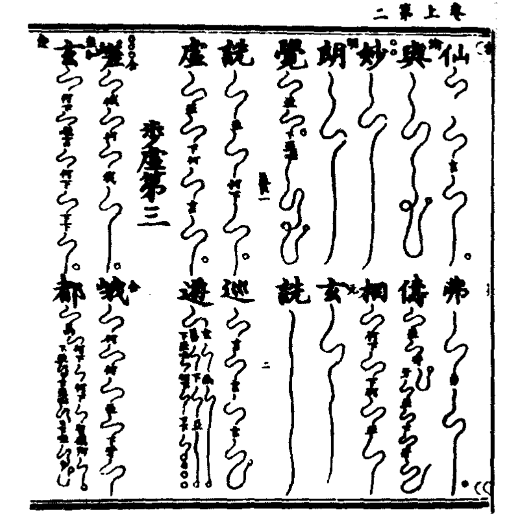


图99　玉音法事曲线谱

曲谱50多首，是目前所见最早的道教音乐曲谱集。(附图99) 该曲谱采用曲线记谱法，属于备忘式的乐谱，不经口传难于译唱。在西藏扎什伦布寺也保存着一种曲线谱，称“央移谱”。在日本《大正新修大藏法》中的《鱼山声明集》、《鱼山和钞》，也有这种专门记录佛道音乐的曲线谱。

古琴减字谱式

唐人曹柔首创减字谱，“乃作简字法，字简而义尽，文约而音该”。把早期文字谱中若干个形容指法的汉字减少笔画组织成些符号来代表弹琴指法，把原来要用很长一句话来记述一个音的左右手弹法的办法变得简单多了，这就是减字谱。宋元以来，各代琴家继续完善这种谱式。中国传统音乐中的瑰宝——古琴音乐所以保存至今，主要是得益于减字谱。减字谱的功能不仅是能够记录音乐旋律，它还为律学研究提供了清晰准确的数据。特别是在明末清初减字谱记谱法详尽到能够记录徽间音位，左手走弦时的每一个有音位意义的停留瞬间都可以通过现代律学手段分析出来，这在律学上的意义是非常重大的。它如同今天人们利用测音手段测定古乐器的音律制度一样，通过对不同时代出版的古琴谱的对比分析，从徽间音位的变化规律，可以看出一些音律观念的时代特征来。

减字谱对古琴这件乐器在音高、音色、左右手的各种指序及无数虚实按泛各种音等一切使用功能方面所能做出的精微详致的标注、体现，将古琴弹奏中任何一音形成所用的左右手指法、弦序、指序、虚实音、徽位、徽分等要素集中在一个谱字中，这在诸多器乐专用谱式中也是见所未见，闻所未闻。它记录古琴音乐的仔细程度和科学性，使现代的五线谱等记谱方法至今也不能取代它。用减字谱记录而传承至今的古琴谱有150多种，保存了大量的古代音乐作品，是一座巨大而珍贵的音乐宝库。

燕乐半字谱

唐代的燕乐半字谱也是以乐器音位和指法为基础的谱式。法国人伯希和(Paul Pilliot)于1905年在甘肃敦煌莫高窟石室17窟，发现了一批四弦四相琵琶

曲子谱，这种乐谱共有20个谱字，记录了四根弦上每个指位的符号，如果定弦可以确定，便可以基本恢复原来的曲调。这份珍贵的《敦煌曲谱》抄写于“中兴殿应圣节讲(般若波罗密多)经文”卷子背后，写于后唐明宗长兴四年(933)。在日本发现的《天平琵琶谱》抄写年代更早，在唐玄宗天宝六年（747)。唐代诗人白居易曾有《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》一诗透露了这种谱式的信息：“琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊，一纸展开非旧谱，四弦翻出是新声。”可见唐朝时燕乐半字谱的确已经很流行了。

这种指位记谱法，曲调的旋律音高根据琵琶定弦不同，会有很大的差异。因此要解译这种琵琶谱，第一步，须确定其琵琶定弦。可惜原谱没有记载定弦制度。这种乐谱里边已经出现“工尺”谱字，所以被视为早期工尺谱。中国历来所有的乐谱，在节奏方面的标记始终不清晰。清乐及其前的音乐，支配音乐节奏的是鼓，隋唐以后，变为拍板（所以后世用“拍”或“板”称音乐节奏)。拍板也是隋唐前传入的。唐人著作中说唐玄宗让音乐家黄幡绰写拍板谱，黄就在纸上画个耳朵送上去，意思是说只要耳朵感觉正确，就不会失去节奏（敲错拍)。所以敦煌乐谱的现代翻译就是一件学术难题，虽然一百年来先后有若干位中外学者尝试解读，但在音高和节奏两方面都被质疑。

在宋代，筚篥在乐队中位居头管，即管乐器之首，成为定音乐器。一般人要唱歌，就根据筚篥来定调，所以歌曲谱也用筚篥谱字记写。筚篥本来是胡乐器，但谱字却是汉字。有人认为，由汉到南朝，流行乐器笛可能已有谱字，筚篥谱所用的谱字一定是得自古老的传统，但因为证据不足，暂时存疑。宋代的歌曲谱按照筚篥十字谱字来记写，即，合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五。所谓俗乐半字谱就是这些谱字被减了笔画，比如“合”写成“ム”、“四”写成“マ”。南宋姜夔（约1155—1221）所作的歌曲谱《白石道人歌曲谱》就是用这样的谱字记写的。这本歌曲集的历史价值不仅在于是一本“工尺谱”记谱法的文献，更重要的还因为，他除了在这本曲集中记录了一些旧曲，还有不少新的词调，他称为“自度曲”，即自己创作的。这可算是第一本作曲者本人写下来的曲

谱。在这之前，都是些无名氏的作品。

至南宋末年，歌曲谱有了很大变化，在张炎《词源》一书中介绍有一种“管色应指字谱”，从“合”至“五”与筚篥十字谱相同，又另外增加了“大凡”、“尖一”、“尖上”、“尖尺”四个音，原来十个谱字中有两个是高八度音，所以实际只涉及八个音律，现在增加的四律中有三个带“尖”的是高八度，意味着在原来八个音律的基础上又增加一个音位，共涉及十二律吕中的九个音律，谱字约为两个八度。但这超出了筚篥的能力，所以一定是其他什么管。按照南宋教坊宴乐中“笛色”比“筚篥色”人多，当时横笛日渐流行，音域也比筚篥宽等相关记载，那么，这“管色”指的就是“笛色”，即横笛谱。到了明代，昆曲兴起，大量乐谱需要传抄刻印，俗字谱虽然易于抄写刻印，却也很容易混淆笔画，所以就恢复了工尺等字的正体书写，改称为“工尺谱”。后来在戏曲音乐中，最适合人声的调不用“勾”和“大凡”两音，所以工尺谱就取消了这两个谱字。

工尺谱

工尺谱的节奏符号，称为板眼。一般板代表强拍，眼代表弱拍，共有散板、流水板、一板一眼、一板三眼、加赠板的一板三眼等板式。散板就是自由节奏；流水板是每拍都用板来记写，很容易理解为是1/4的节奏，有实板与腰板两种形式：实板是指与乐音同时打下的板，腰板则是在乐音发出前或后打下的板，也称“虚板”。一板一眼就是一个强拍和一个弱拍合成一个节奏单位，板眼轮流出现，形成2/4拍子；一板三眼就是一个板和头眼、中眼、末眼三个眼合成的一个节奏单位，形成4/4拍子；加赠板的一板三眼，只有在昆曲的南曲中才有，是速度最慢的一种板式。在形式上，以八拍为一个节奏单位，在第一板和第五板上都打板，但由于是把一板三眼唱慢一倍而形成的板式，第五拍上的赠板位置相当于一板三眼的中眼位置，大致相当于4/2节拍，有很别致的效果。这种节奏观念与五线谱是有矛盾的，也就是说五线谱翻译不出工尺谱的神韵来。

北京智化寺京音乐和山西晋北笙管

乐中保留了17世纪手抄的工尺谱本的器乐合奏，记谱符号与张炎《词源》中记载的基本相同。

明清民歌极为丰富，那时也刊行了许多歌词曲谱，现存明清曲集仍有十几种，尤其要强调介绍的是《魏氏乐谱》。明末魏之琰为避战乱，在日本长崎定居时，曾带去200余首家传歌曲广为传授。其后人魏皓选出50首中国传统诗词歌曲，由日本弟子信好师古编订成集。

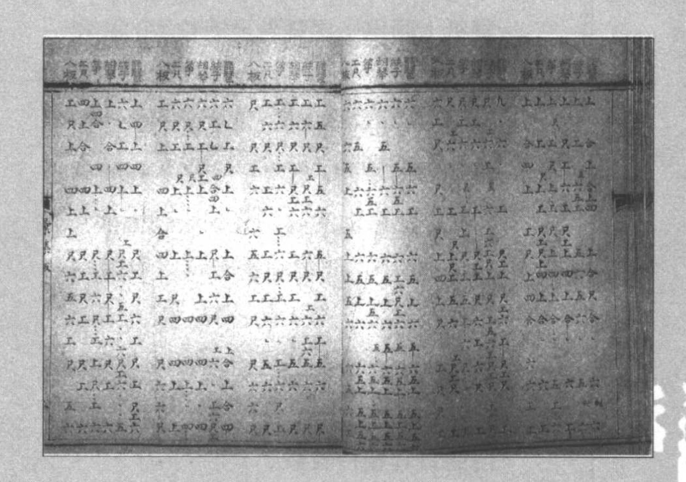


图100 《弦索备考》合奏工尺谱

1818年第一部正式刊印出版的琵琶谱集问世了，这本《华秋苹琵琶谱》采用工尺谱记谱，标有点板，华秋苹还参照琴的减字谱指法为琵琶创订了较完整的指法符号。但最新发现的一本抄于16世纪的琵琶谱抄本《高和江东》（1528年）则早近三百年，也附有指法。

到清乾、嘉年间，出现一种用工尺谱记写的管弦乐合奏总谱——《弦索备考》，即《弦索十三套》（1814年手抄本）。这是我国第一份乐器合奏谱，有各乐器的分谱。总起来说，我们现在至少拥有700年以前就已经发展到最完备的工尺谱记写的歌曲谱、琵琶谱、器乐合奏谱。（附图100）

随着古代文化研究领域的拓展，我们不仅从乐谱记写的音调旋律中去体味传统，而且还从记写的方式去考察传统。中国历代谱式中那种提示性多于明晰性、含蓄性多于严密性的象形简笔，浸透着中国审美精神的独特之处。先秦美学中的“只可意会，不可言传”，魏晋佛禅中的“不立文字，直接人心”，民间传承习惯上“口授心传、耳提面命”的实践精神都程度不等地体现在中国古谱节奏记写“点到为止”、旋律繁简足以备忘的方式之中。过去有人曾批评中国古代的记谱法在音高和节奏两方面都不够精确，殊不知，这种记谱方式如同中国绘画中的泼墨写意。齐白石只是在一页

宣纸上画出一尾舞着灵动长须的虾和一两笔摇曳的水草，满纸顿生水意。这和莫奈用层层叠叠的点彩笔法去渲染映射着朝霞的水面，是出于完全不同的审美传统。记谱上的简约犹如绘画上的“留白”，每个不同的演奏者可以对同一个谱本投注完全个人的诠释。你也不必担心第十个人演奏的已经与第一个人截然不同，因为这种记谱还有一个传谱门派内的口耳相传背景。

二、印度的记谱体系

印度《梨俱吠陀》的记谱体系通常只使用两个记号。乌达塔(udatta)意即提高的音。就旋律意义而言，这个音并未提高，只因为它出现得较为频繁而被称为“提高”。乌达塔下方是阿努达塔(anudatta，不提高的音)。两者之间的音程通常情况下是一个全音。乌达塔上方是斯瓦里塔 (svarita，动听的音)，一般是相隔一个全音，但经常是半音，尤其是念诵者上了年纪，就会滑下半音。阿努达塔是以一道短的水平线标明在歌词音节下面，斯瓦里塔以一道小的垂直线记在音节上方，乌达塔不标记号。我们可以理解为演唱《梨俱吠陀》时，旋律是在大三度或小三度的音程跨度间上下变化。

记在娑摩吠陀颂歌上的记谱符号大多数是由字母或者更确切地说是由音节构成，由数字和少量其他符号所构成。有些符号标在歌词的音节之间，有的标在音节之上。不像《梨俱吠陀》记谱那样统一。这是由于不同流派在数百年的进程中发展形成了各种区别，有人认为，南印度的婆罗门较为严格维护吠陀传统，北印度婆罗门则比较善于革新。另一个原因是，手抄记录的差异，南北方因方言而产生拼写法的不同等等。

印度乐谱也多为文字谱，有梵文、印地文、泰卢固文和泰米尔文的字母和拉丁字母书写的各类乐谱。印度传统音乐在律学方面的特点是22斯鲁蒂，在22斯鲁蒂的基础上建立起三种不同的七声音阶。根据印度的音乐神话，音阶中的七个音分别与各种鸟兽的叫声相关，并赋予特定的色彩，七个音名的缩写为：

音名：Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa

相邻两音之间含斯鲁蒂数：3 2 4 4 3 2 4

他们把音阶称为“格拉玛”(Grama)，相传共有三种原始音阶，以

Sa音开始的称萨音阶，用于男声；从Ma音开始的称玛音阶，用于女声或10岁－13岁的童声；从Ga音开始的称为格音乐，由于这个音阶用了4个降半音，因此难于演唱，被称为“天国音阶”，很早就不用了。这种音阶结构的特征有纯律因素，不同于中国音乐中建立在三分损益律基础上产生出来的各种音阶。

印度音乐理论上非常重要的“拉格”（Raga）是几乎每本有关印度音乐的书都要谈论的，但我们始终很难从这些谈论中获得简明易懂的概念。拉格被称为是印度古典音乐的心脏或灵魂，被一些民族音乐学家评价为世界上最丰富、发展得最高的旋律形态。拉格是一种旋律的框架，印度音乐家在这个框架内可以做出精彩的即兴演奏，每种拉格好像能表达特定情感，即兴的成分可占全曲的50%—90%。

三、欧洲记谱法的演进

同东方各地一样，在亚述人的书写方法中，或许还可以更远推溯到在古代苏美尔人的书写方法中，可能有一种完善的旋律、音程或节奏的模式或作为其形式的音节记谱法，其中每一个个别的表达形式都有一个规定的名称。乐师为有助于记忆而为自己记下了这类音节，以便于知道，应该每隔多久和在什么时候表现这类节奏模进或音列。①

在古代，埃及人、苏美尔人或其他民族，音乐直接存在于人们身边，创作和表演是一体的，即兴表演的能力是专业音乐家区别于一般常人的特殊能力。乐曲，无论是传统的还是自己创作的，都是从每次的表演过程中灵光闪现而重新创作出来的，每一次的即兴发挥都是不一样的，没有记谱的必要和可能，只有当记忆变得不可靠，当外来文化输入使自己神圣的祭祀活动受到威胁时，用一种方法记录自己的音乐才变得必要和急迫。所以乐师可能会用一些临时性的符号帮助自己的记忆，久而久之，成了体系化的记谱。最开始的记谱法甚至是一些利用头、手的示意，使合奏者协调

① 汉斯·希克曼《记谱法》条目，载《历史和现代音乐百科辞典》第9卷，卡塞尔1961年版，第1601栏，摘自［伊拉克］苏比·安韦尔·拉辛德：《上古时代的音乐》之《美索不达米亚的音乐文化》。

一致。因为对声乐的记谱并不是为了确定音高，而是一个旋律整体的起伏，所以手势可以帮助记忆某种旋律进行的片断。这大概是后来产生“纽姆谱”的滥觞。但器乐的记谱更多是考虑如何在乐器上产生出这样的旋律，所以容易发展出对演奏本身的记录，如同中国古琴、琵琶、管色的指法谱。但不管怎么说，随着标记的增加，记谱越准确，就越给旋律带来有碍于本质的僵化，这是个悖论：一方面，我们认为越详细的记谱越能使我们回复古代的音声，另一方面，最详尽的记谱却正好失去了原本非常鲜活的即兴灵感。现在在音乐学院里的学生从印刷精美的乐谱集上学习到的所谓传统乐曲就是这种千人一面的乐曲。

希腊人当时所使用的乐谱是一种文字谱，记谱的方式有两种，一为字母式的声乐记谱法，另一为特殊符号构成的器乐记谱法，对于节奏的指示并不明确，大都依据诗歌音节的长短来作决定。此外，这些希腊时期所流传下来的乐谱至今总计还不及十篇，且有些只是残破的片段，其中最重要的一件是欧里庇得斯（Euripides）所作的悲剧《俄瑞斯忒斯》（Oreste）中的一段合唱曲以及两首对阿波罗神的赞美歌。如图60中所示。

格列高利圣咏的记谱方式

格列高利圣咏最初并不使用乐谱，所有圣咏都凭口头教授，可是往往学唱者刚走出没多远，可能就忘了或者已经唱走调了。这种只凭记忆的传授，时间长了难免就会发生变化，必须设计一种方法能够把曲调正确地记录下来。天主教会的音乐家们在9世纪时发明了“纽姆”（Neumes）乐谱。（附图101）那只是些符号，用一些细小的图形，非常晦涩地表现出旋律轮廓或一些装饰音，用一些写在祷文上互相隔开的点来表示音的高度。还不能完全记录下旋律，只能表示歌词各音节大略的长度和抑扬。有人想出画一条线来代表一个固定的音高，唱fa，比这个音高或低的音，就用点标在线的上方或下方。接着第二个人就想到可以再加一条线，唱do……可惜历史没有记住发明那条伟大直线的人，却记住了第三位不按简单加法加第三条线而干脆画了四条线甚至六条线的人——圣阿芒修道院的修道士胡克巴尔德（840—

930）。终于脑筋清楚的圭多·达莱佐（Guido d’Arrezzo，992—1050）大笔一挥，删掉了多余的线，并在线上与线间记录音名，把表示音高的方块全都变成了我们今天看到的小蝌蚪，还用简单的符号标注升降，从此结束了人类使用文字表达声音的历史，为音乐突破语言界限成为人类共同的艺术消除了技术屏障。

他一生重要的成就，是发明阶名唱法：Ut、Re、Mi、Fa、Sol、La，将诗的音节与音阶的音相连，以方便记忆，这也是中世纪的六音音阶；他还发明“圭多的手”之教学法，将20个音写于左手的指节上，教师以右手指示教授学生习唱音程；另外还有决定性地使用四线乐谱、使用半音阶变化音，导致虚构音乐（Musia Ficta）。后来人们认为Ut发音不够响亮，就改成Do了。



图101　格列高利圣乐纽姆谱

东正教记谱法在基本观念上同西方记谱法有巨大的差异。西方记谱法，无论是纽姆记谱法还是后来衍生出来的四线谱或我们今天常用的五线谱和简谱，它们的基本观念都是一个符号表示一个音高。而东正教采用的记谱法的基础意义在于表示音高与音高之间的变化关系。首先，会在乐谱开始时给一个音高，第一个标记表明开始音与这个音高的关系，比如高两度、低一度等；第二个标记表明第二个音同开始音之间的关系……每隔几个音就会再出现一次标准音以示矫正。这样的记谱法今天依旧在东正教会中沿用。







图 102　乐队

结束语

音乐从最初以即兴方式产生，而渐渐变得按照某种公式即兴创作和表演，这就必然导致作曲家的形成。在西方，作曲缓慢地取代了即兴表演，成为创作音乐作品的方式是自11世纪以后的事情。从那以后，乐曲就基本是以我们现在所理解的那种方式而独立“存在”；记谱法的完善，使个体的创作可以传播开去，作曲和表演从此可以分开活动。表演者可以在作曲家不在场的情况下，一次又一次地演奏明确记写在纸上的同一首作品。过去那种发展方向，一直是朝向这种目标，为了使乐曲更加确定，记谱更加明确，作曲法则越来越细腻，技巧越来越复杂，于是就形成了“严肃音乐”的概念，意思是说音乐有一定的复杂度，需要一定的努力才能听得懂。虽然这样的听众只占世界人口的绝对少数，却一直是最重要的音乐种类，整个一部西方音乐史充满了这样的作品和创造这种作品的人物。

在中国和许多其他民族的传统音乐中，即兴原则仍然很重要，但也都遵循某种理论原则，在一个基本框架内作即兴变化。在最后这一个世纪里，这种即兴发展音乐的能力受到根本性冲击，人们只会演奏记在谱面上的每一个音，民间音乐中那种韵味无穷的变化方式失去了师徒相传的社会结构和口传心授的继承方式，在走上所谓专业化的创作道路的同时，那种有灵性的、在每一次的表演中都会放射出不同精彩的音乐也消逝了。说得清楚些，即获得精致的同时却丢失了产生于粗糙的激情。

不过，在人们还没来得及意识到这一点之前，一个新的音乐革命已经不知不觉间开始了。即兴表演在音乐中的分量重又开始越来越重，从爵士乐和其他各种民间音乐以20世纪的方式进入交响乐的时候，原来花费了近千年的时间形成的秩序原则又开始渐渐瓦解；加上现代媒体与音乐录音技术给音乐的创作与表演带来了观念性改变，音乐朝着产业化的方向发展。这是变好还是变坏，那将是留待以后评说的。总之，音乐生活在现代社会中变得非常不一样了，各种人群有自己的参加音乐的方式和自己对音乐的理解。

附表一：新石器时代远古时代中国文化年表

时代	文化	分布地域	距今年代
中石器时代	沙苑文化	陕西朝邑、大荔交界	约10000多年
新石器时代早期	仙人洞文化	江西一带	约14000—9000年
	甑皮岩文化	广西一带	约8950—7450年
	彭头山文化	长江中游地区	约8200—7800年
	昂昂溪文化	嫩江中游	约8000年
	裴李岗文化	河南一带	约7950年以前
	磁山文化	河北一带	约7950—7350年
	李家村文化	关中地区、甘肃东部	约7950—6950年
新石器时代晚期	兴隆洼文化	西辽河流域	约7500—6900年
	仰韶文化	黄河中游	约6950—4950年
	半坡文化	黄河中游	约6800—6300年
	河姆渡文化	宁绍平原	约6950—5330年
	大溪文化	长江中游	约6350—5250年
	马家浜文化	太湖地区	约6250—5150年
	大汶口文化	山东、安徽北部、江苏北部	约6250—4350年
	红山文化	内蒙古东南部、辽宁西部	约6000—5000年
	庙底沟二期文化	黄河中游	约5900—4780年
	马家窑文化	黄河上游	约5750—3950年
	屈家岭文化	江汉平原	约4950—4550年
	华南印纹陶文化	江西、福建、广东、广西、云南一带	约5000—3000年
铜石并用时代	良渚文化	太湖地区	约5250—4150年
	石家河文化	长江中游	约4600—4000年
	石峡文化	北江、东江流域	约4500年
	龙山文化	黄河中下游	约4350—3950年
	齐家文化	黄河上游	约3950年以前

附表二：新石器时代中外大事记(约 18000 年前—约 5000 年前)

国际	考古分期	距今年代	中国
	中石器时代	约 10000 多年	沙苑文化
	新石器时代	约 14000 — 9000 年	仙人洞文化
		约 8950 — 7450 年	甑皮岩文化
		约 8200 — 7800 年	彭头山文化
		约 8000 年	昂昂溪文化
		约 7950 年以前	裴李岗文化
		约 7950 — 7350 年	磁山文化
		约 7950 — 6950 年	李家村文化
		约 7500 — 6900 年	兴隆洼文化
		约 6950 — 4950 年	仰韶文化
		约 6800 — 6300 年	半坡文化
		约 6950 — 5330 年	河姆渡文化
		约 6350 — 5250 年	大溪文化
		约 6250 — 5150 年	马家浜文化
		约 6250 — 4350 年	大汶口文化
西亚两河(底格里斯河、幼发拉底河)流域文明开始		约 6000 — 5000 年	红山文化
		约 5900 — 4780 年	庙底沟二期文化
埃及尼罗河文明开始		约 5750 — 3950 年	马家窑文化
		约 5250 — 4150 年	良渚文化
		约 5000 — 3000 年	华南印纹陶文化
		约 4950 — 4550 年	屈家岭文化

附表三：华夏形成时期中外大事记(约5000年前—约4000年前)

国　　际	距今年代	中　　国
印度河流域文明开始 埃及始建金字塔	约5000年	相传黄帝于孤泉之战击败炎帝，于涿鹿之战击败蚩尤，成为中原各部落的共主 华夏奠基，中华文明发展
	约4600年	石家河文化（距今约4600—4000年） 石峡文化（距今约4500年）
西亚阿卡德王国(约公元前2371年—前2230年)存在	约4350—3950年	传说中的尧、舜禅让时期 龙山文化（距今约4350—3950年）
希腊爱琴文化开始 拉丁人入居意大利	约4000年	齐家文化 夏朝（约公元前2205年—前1766年）建立

附表四：商代中外大事记(约公元前1766年—约公元前1122年)

国　　际	公　元	中　　国
古巴比伦王国(约公元前1894年—前1595年)存在	约公元前1766年	鸣条之战，商败夏，夏亡 商朝(约公元前1766年—前1122年)建立，定都于亳。商代青铜文化发达，广泛使用甲骨文占卜，流行尊天祭祖
小亚细亚赫梯帝国(约公元前1650年—前1200年)存在	约公元前1401年	商王盘庚迁都于殷，此后商朝又称殷。 约公元前1291年商王武丁攻伐鬼方
约公元前1200年希腊特洛伊战争爆发；雅利安人入居印度，印度教产生	约公元前1122年	牧野之战，周灭商 西周(约公元前1122年—前771年)建立

附表五：西周时期中外大事记(约公元前 1122 年—公元前 771 年)

国　　际	公　元	中　　国
约公元前 1200 年希腊特洛伊战争爆发；雅利安人入居印度，印度教产生	约公元前 1122 年	牧野之战，周灭商 西周（约公元前 1122 年—前 771 年）建立，定都镐京，第一次封建开始
古亚述帝国（公元前 1365 年—前 1078 年）存在；箕氏朝鲜（约公元前 1122—前 194 年）存在	约公元前 1112 年	周公东征，成功平定叛乱，营建东都洛邑，第二次封建开始，时属成康之治。西周时推行井田制、宗法制、礼乐制
公元前 776 年希腊各城邦首次举行奥林匹克运动会，希腊纪元开始	公元前 841 年	国人暴动，厉王被逐，共和行政（公元前 841 年—前 828 年）始，中国历史正式编年自是年（共和元年）起
以色列国（公元前 922 年—前 722 年）、犹太王国（公元前 922 年—前 587 年）存在	公元前 771 年	申侯引犬戎兵入寇，镐京陷落，幽王被杀，西周亡

附表六：春秋战国时期中外大事记(公元前 770 年—公元前 221 年)

国　　际	公　元	中　　国
公元前 753 年罗马城始建，罗马史纪年自此起	公元前 770 年	平王东迁洛邑，东周（前 770—前 256）开始。 《春秋》记事自公元前 722 年—前 481 年
新亚述帝国（前 935—前 605）	公元前 679 年	齐桓公会盟诸侯于鄄，为春秋首霸 东周时普遍使用铁器及牛耕，工商业渐趋发达
亚述人于公元前 661 年征服埃及	公元前 656 年	齐桓公逼楚订盟于召陵，前 651 年会诸侯于葵丘
约公元前 650 年希腊城邦出现“僭主”	公元前 638 年	泓水之战，楚败宋，宋襄公图霸落空， 次年因伤而亡

波斯拜火教始创人琐罗亚斯德(前628—前551)在世	公元前632年	城濮之战，晋败楚，晋文公会盟诸侯于践土，开始称霸 公元前627年崤之战，晋败秦
新巴比伦王国(前626—前538)存在	公元前623年	秦穆公称霸于西戎 前602年黄河改道(由天津一带入海)
公元前594年雅典执政梭伦推行改革	公元前597年	邲之战，楚败晋，楚庄王开始称霸
雅典庇西特拉图建立“僭主政治”	公元前560年	公元前579年晋楚首次“弭兵”之会 公元前575年鄢陵之战，晋败楚
波斯帝国(前550—前330)存在 印度摩揭陀国约盛于此时 佛教始创人释迦牟尼(前565—前485)在世	公元前546年	道家始创人老子(约前605—前520)在世 儒家始创人孔子(前551—前479)在世 宋国执政向戌再倡“弭兵”，由晋、楚平分霸权
斯巴达等建立伯罗奔尼撒同盟 公元前525年波斯征服埃及	公元前530年	公元前537年鲁国“三桓”四分公室 公元前536年郑国子产铸刑书
公元前509年罗马人推翻国王，共和时期(前509—前27)开始 公元前508年雅典克里斯提尼推行改革	公元前506年	柏举之战，吴败楚，吴军陷楚都郢，次年秦出兵复楚
希波战争(前500—前449)爆发	公元前500年	公元前496年檇李之战，越败吴 公元前486年吴开邗沟
公元前490年希波战争的马拉松战役发生 希腊史学家希罗多德(前484—前425)在世	公元前482年	公元前494年夫椒之战，吴败越 是年吴王夫差会诸侯于黄池，完成霸业
公元前450年罗马共和国颁布十二铜表法	公元前473年	越王勾践灭吴，成为最后的霸主 《史记·六国年表》始于前475年
公元前443年伯里克利成为首席执政，雅典进入黄金时代	公元前453年	韩、赵、魏三家分晋 《战国策》记事自此起

希腊伯罗奔尼撒战争爆发 (前431—前404)	公元前431年	魏文侯即位时(前445—前396),用李悝以行改革 墨家始创人墨翟(前480—前420)在世
希腊哲学家苏格拉底在世 (前469—前399)	公元前403年	周封分晋的韩、赵、魏为诸侯
希腊哲学家柏拉图(前427—前347)在世	公元前386年	周封篡齐的田氏为诸侯,封建秩序进一步瓦解
约公元前364年印度摩揭陀国统一恒河流域	公元前359年	秦孝公用商鞅开始变法 公元前353年桂陵之战,齐败魏 儒家学者孟子(前390—前305)在世
希腊学者亚里士多德(前384—前322)在世	公元前350年	秦国迁都咸阳,商鞅再次变法 道家学者庄子(前369—前286)在世
公元前338年马其顿征服希腊,两年后亚历山大大帝即位	公元前341年	马陵之战,齐败魏 楚国诗人屈原(前340—前278)在世
亚历山大开始东征波斯,两年后亚历山大征服埃及	公元前334年	魏惠王与齐威王互尊为王 时战国法家大力提倡“重本抑末”
公元前327年亚历山大入侵印度	公元前328年	秦任张仪为相,以连横对抗苏秦之合纵 公元前325年赵武灵王立 儒家学者荀子(前313—前238)在世
亚历山大死,其帝国分裂	公元前323年	公元前312年丹阳之战,秦败楚 公元前307年赵武灵王采“胡服骑射” 公元前306年楚灭越
西亚塞琉西王国(前312—前64)存在	公元前288年	齐湣王与秦昭襄王互尊为东帝、西帝 时列国采用刀、布、圜钱、爰金诸币 战国时已用司南辨向
公元前287年罗马平民会议获立法权,开后世两院制议会先河	公元前284年	公元前286年齐灭宋 是年燕国等联军破齐都临淄
埃及托勒密王国(前305—前30)存在	公元前279年	秦、赵会于渑池。即墨之战,齐败燕 战国时已以桔槔、辘轳汲水
公元前265年罗马统一意大利 罗马与迦太基的第一次布匿战争(前264—前241)爆发	公元前264年	公元前278年秦破楚郢都,楚迁都于陈 战国时已用漏壶记时

印度孔雀朝阿育王执政时(前273—前232)，佛教趋于鼎盛	公元前260年	长平之战，秦败赵，次年秦围赵都邯郸 公元前257年信陵君救赵 战国时已有笔、墨、砚等文房诸宝
罗马败迦太基舰队于西西里岛南	公元前256年	周向秦献地，东周灭亡 都江堰、郑国渠于此后相继开凿 法家代表人物韩非(前280—前233)在世
中亚巴克特里亚(大夏)王国存在(前255—前130)	公元前230年	公元前249年楚灭鲁 是年秦出兵吞并六国，首先攻韩，韩亡 公元前228年赵亡
伊朗帕提亚(安息)帝国存在(前247—公元224)	公元前227年	燕遣荆轲刺秦王嬴政，未成 公元前225年魏亡 公元前223年楚亡 公元前222年燕亡
公元前213年马其顿与迦太基重新结盟，共同反对罗马	公元前221年	秦灭亡齐国，统一中国

图版目录及注释

第三排依次为筝员、讴员，即歌者、竽员，后方两人敲奏编钟、编磬，还有一人奏建鼓，他们都在为几位表演者伴奏

31. 骑吹

32. 河南邓县画像砖，南朝鼓吹

33. 李寿墓室壁画，女乐图。初唐诸王之一李寿墓室北壁的乐舞壁画，反映了当时乐队的基本编制，五名女伎奏乐，后立四名侍女，乐人前边有舞蹈者，但画面残缺，只见飘动的裙角

34. 河南安阳出土的北齐武平六年（575）的黄扁壶，胡腾舞

35.《韩熙载夜宴图》局部

36. 公元前2498—前2345年古王国埃及第五王朝墓地浮雕，音乐家乐队。此图中下方两位表演者正在弹奏巨型竖琴，上方左二、左四两人击掌歌唱，左三似乎在吹奏鼻笛，右边第一人正在吹管，从大量图像资料判断，大概是双管笛。图左下方体形超大者显然是个权贵人物。这样的乐队组合，竖琴和笛子及歌唱奏出的音乐是为了祭祀或娱乐而用。当然还有用长形喇叭和打击乐器所奏的音乐，是用于军事或典礼的仪仗。从这个图像中可以清楚地看到，在古王朝时期，乐人皆为男性，而浅弓形竖琴的结构也刻画得很清楚，一根弯曲的主干贯通上下，底部有个不大的音箱，琴弦就系在弯弓的两端。如同在第一章里提到过的，这样的框架结构弦音容易失调。

37. 公元前1572—前1293年间新王国时期埃及壁画中的乐师们，左一为下方有支架的深弓形竖琴，左二为巨型竖琴，右二为双管笛，右一为不对称里拉

38. 埃及壁画中的女子乐队，左一为弹奏竖琴的乐师，左二弹奏长颈琉特琴，右二吹双管笛，右一为里拉琴

39. 美索不达米亚地区图

40. 乌尔王宫出土的音乐盒

41. 有11个弦轴的角形竖琴

42. 匣式里拉琴

43. 琉特琴，gudi

44. 亚述人五乐师

45. 亚述王宴饮图

46. 有翼人头狮身像

47. 公元前2000年前赫悌人乐师浮雕

48. 波斯帝国最强盛时的疆域

49. 且末县扎滚鲁克古墓葬出土的竖箜篌。"箜篌"这个名称也是来自波斯语CāuK的音译。1996年10月在新疆塔里木盆地东南边缘的且末县扎滚鲁克古墓葬出土了两件胡杨木质乐器，就是这种角形竖琴，被认为距今已有3000年。这样一件孤立物证的竖琴，不能证明是塔里木盆地居民自己发明的乐器，而从形制上看，和两河流域的角形竖琴是同类甚至可以说是同形乐器，看上去与第一章里提到过的埃及里拉更为相似。

50. 传入欧洲后的rebec

51. 萨菲·丁书中的乌德草图

52. 阿波罗演奏基萨拉琴，双耳细颈椭圆陶罐瓶画，公元前490年

53. 吹阿夫洛斯管的少女，古希腊浮雕

54. 雅典列雪格拉得音乐纪念亭

55．荷马手持基萨拉琴吟唱特洛伊英雄的史诗，勒卢瓦尔画
56．古希腊骑士歌队
57．古希腊埃皮道罗斯剧场
58．古希腊的大理石面具，公元前1世纪
59．毕达哥拉斯音律
60．塞基洛斯墓志铭上的乐谱，哥本哈根国家图书馆
61.大英博物馆的里拉藏品
62．吹奏阿夫洛斯管的青年，罗马浮雕
63．伊特鲁里亚壁画，吹奏双簧管、弹奏里拉琴的青年
64．马赛克镶嵌画，早期管风琴、图巴号和G状科努号角
65．罗马圆形剧场
66．拉弦乐器萨林达
67．摩诃巴利普罗石庙浮雕上的棒式维纳
68．拉弦乐器萨兰吉
69．韩熙载夜宴图局部
70．非洲东部的里拉类乐器 tamburah
71．竹林七贤之嵇康弹琴图，南京西善桥古墓出土的南朝模印砖画像
72．《碣石调·幽兰》文字谱
73．斫琴图
74．希腊浮雕中的琉特，公元前4世纪
75．苏巴什舍利盒上的伎乐直颈琵琶
76．印度 rabab
77．浮雕，西哈里发的乌德琴师
78．唐宫乐图，周昉作
79．埃及壁画中的弓形竖琴盲乐师
80．舍利盒上的世俗乐队
81．波斯风格的竖箜篌，北魏敦煌莫高窟431窟壁画中的竖箜篌
82．埃及盲乐师演奏深弓形竖琴和竖笛，公元前1570—前1320年
83．非洲北部的 gombi
84．朝鲜奚琴
85．欧洲弓弦索尔特里(bowed psaltery)
86．欧洲拉弦乐器 rebec 和弹弦乐器 lute
87．西南非洲的弓弦乐器 cacoxe
88．宋代唱赚图，四川广元县罗家桥南宋墓石刻
89．山西芮城永乐宫旧址，潘德冲石椁杂剧线刻画，杂剧人物
90．清人绘《妙峰山进香图》中鼓词说唱的场面
91．游吟艺人
92．轮擦琴 organistrum
93．室外音乐会
94．文艺复兴时期农民的舞蹈
95．16世纪的尚松，琉特琴、长笛和歌唱
96．巴罗克时期德国古钢琴与乐队的演奏场面
97．莫扎特凄凉的葬礼与忠实的小狗。选自*Mozart and His World in Contemporary Pictures*，编者 Otto Erich Deutsch，1961年，萨尔茨堡莫扎特档案馆
98．歌剧院内景
99．玉音法事曲线谱
100．《弦索备考》合奏工尺谱
101．格列高利圣乐纽姆谱
102．乐队

参考书目

译著及论文：

[加纳] J·H.克瓦本纳·恩克蒂亚：
《非洲音乐》，汤亚汀译，胡炳垫校，北京，人民音乐出版社，1982。
[日] 岸边成雄：
《伊斯兰音乐》，郎樱译，上海，上海文艺出版社，1983。
[德] 格罗赛：
《艺术的起源》（根据1897年纽约英文版译，中译版初版于1937年），北京，商务印书馆，1984。
[荷兰] J.孔斯特：
《民族音乐学》，袁静芳、俞人豪译自日文版，日译者秋山龙英，罗传开校，载《民族音乐学译文集》，121－177页，北京，中国文联出版公司，1985。
[德国] 库尔特·萨克斯：
《比较音乐学——异国文化的音乐》，俞人豪译，载《民族音乐学译文集》，39—120页，北京，中国文联出版公司，1985。
[德国] 汉斯·希克曼 [伊拉克] 苏比·安韦尔·拉辛德 [美国] 瓦尔特·考夫曼：
《上古时代的音乐——古埃及、美索不达米亚和古印度的音乐文化》，王昭仁、金经言译，北京，文化艺术出版社，1989。
[法] 保罗·朗多尔米：
《西方音乐史》，朱少坤、余熙、王逢麟、周薇译，北京，人民音乐出版社，1989。
[法] 列维·布留尔：
《原始思维》，丁由根据1930年俄文本翻译，根据1923英文本校订，北京，商务印书馆，1981。
[美] 房龙：
《人类的艺术》（上、下卷），衣成信译，北京，中国和平出版社，1996。
[德] 保罗·贝克：
《音乐的故事》，马立、张雪燕译，江苏，江苏人民出版社，1997。

中文著作及论文：

张世彬：
《中国音乐史论述稿》，香港，友联出版社有限公司，1975。
杨荫浏：

《中国古代音乐史稿》(上、下册), 北京, 人民音乐出版社, 1981。
许健:
《琴史初编》, 北京, 人民音乐出版社, 1982。
沈知白:
《中国音乐史纲要》, 上海, 上海文艺出版社, 1982。
刘东升、袁荃猷:
《中国音乐史古代图鉴》, 人民音乐出版社, 1988。
李纯一:
《先秦音乐史》, 北京, 人民音乐出版社, 1994。
黄翔鹏:
《中国人的音乐和音乐学》, 济南, 山东文艺出版社, 1997。
王耀华:
《世界民族音乐概论》, 上海, 上海音乐出版社, 1998。
项阳:
《山西乐户研究》, 北京, 文物出版社, 2001。
乔健、刘贯文、李天生:
《乐户: 田野调查与历史追踪》, 南昌, 江西人民出版社, 2002。
赵塔里木:
《新疆少数民族宗教仪式中的音乐行为》, 载《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》, 111－184页, 云南, 云南人民出版社, 2003。
萧梅:
《呼舞吁嗟祈甘霖—— 西北(陕北)地区祈雨仪式》, 载《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》, 419－488页, 云南, 云南人民出版社, 2003。

中文古籍:

《诗经》
《楚辞》
《春秋左传》
《国语》
《论语》
《礼记》
《吕氏春秋》
《二十五史》中礼乐志、音乐志、律历志
《教坊记》
《乐府杂录》